Proletari din toate țările, uniți-vă!

România literară

SĂPTĂMÎNAL DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ

Anul II — Nr. 2 (14)
joi 9 ianuarie 1969
32 pagini
2 lei

2

Despre *reconsiderarea trecutului cultural*

M-am hotărît să abordez și eu această problemă foarte actuală, și nu numai astăzi, în urma apariției cărții profesorului universitar Cicerone Poghirc, consacrată marelui savant, erudit și polihistor Bogdan-Petriceicu Hasdeu [1]). Deoarece în ultimii ani s-au produs adevărate răsturnări în ce privește judecățile de valoare emise asupra scriitorilor și criticilor români care nu mai sînt în viață, răsturnări care mi-au dat și continuă a-mi da de gîndit în legătură cu aspectul etic, de fapt științific în sensul obiectivității aprecierilor curente astăzi în presa noastră publicistică, îmi iau libertatea să mă opresc mai întîi la modul cum sînt reconsiderați numeroși reprezentanți de frunte ai literaturii și ai criticii literare românești. Întreprinderea mea implică riscuri, mai ales că nu sînt ceea ce se cheamă un profesionist propriu-zis în acest domeniu. Posed totuși o documentație destul de bogată, precum și o anumită inițiere în problemele generale ale disciplinelor în discuție.

Știm cu toții că o serie de creatori literari dintre cei mai valoroși fuseseră puși la index după 23 August 1944 (în special după reforma învățămîntului din 1948). Eminescu însuși, fără a fi scos din cărți școlare și din cursuri universitare, era prezentat de cineva drept exponent al burghezo-moșierimii în literatura noastră națională. Cît despre Arghezi, Blaga, Ion Barbu ș.a., critica îndreptată împotriva lor a fost de o severitate și adesea de o violență nemaiîntîlnită în analele criticii românești. Celui dintîi, considerat, și pe bună dreptate, ca cel mai primejdios concurent la gloria eternității care era rezervată exclusiv „poetului național" bine cunoscut atunci de toată lumea, i s-a consacrat o broșură foarte... marxistă după titlu: „Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei".

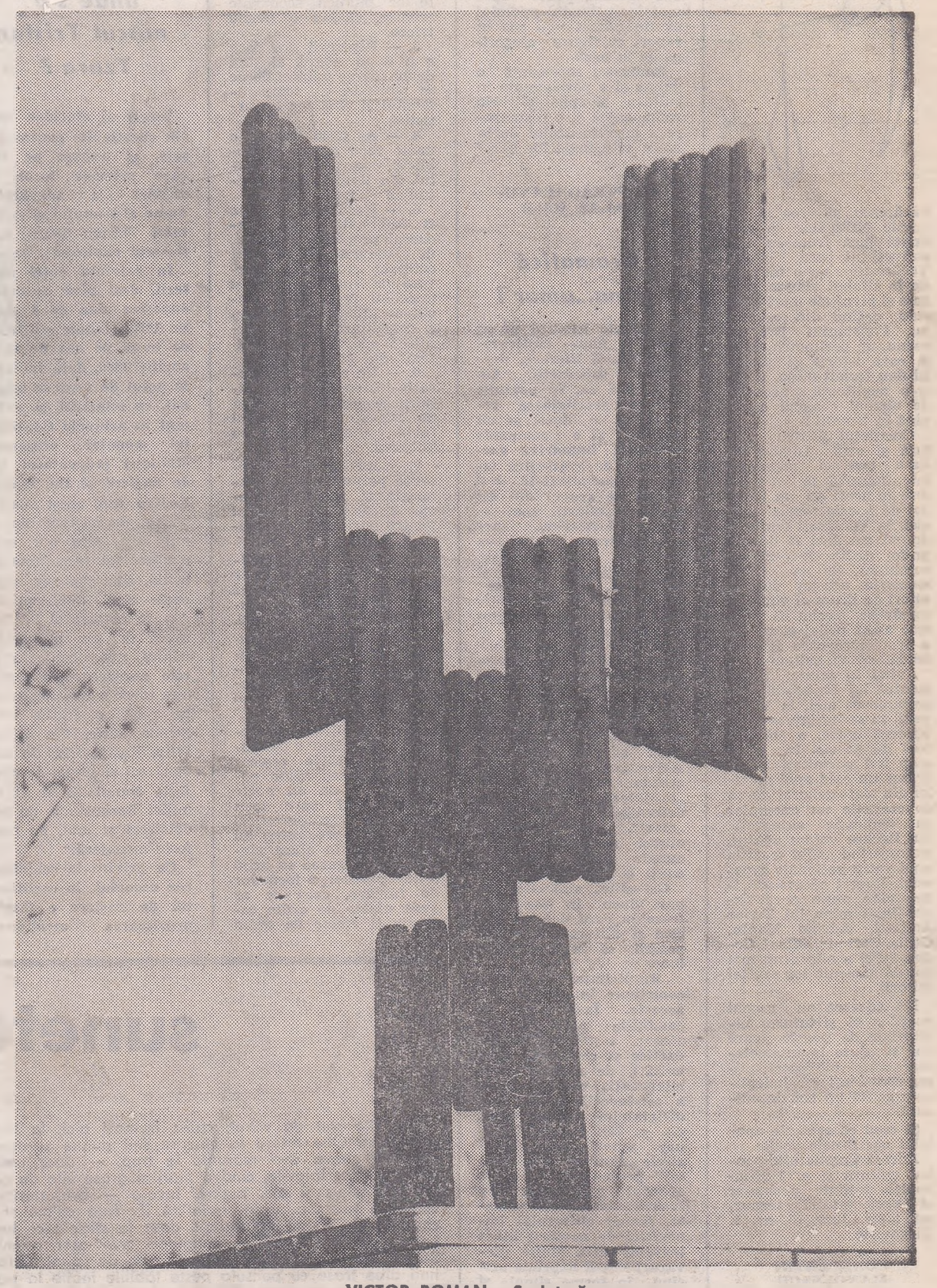
Cînd, datorită indicațiilor venite de la forul nostru politic suprem, a început să se risipească, pentru ca apoi să dispară cu totul, atmosfera viciată de proletcultism (la cei de bună credință), de resentimente și de interese personale sau de grup (la cei mai mulți), s-a putut discuta în deplină libertate despre literatura noastră dintre cele două războaie — epocă, în multe privințe, strălucită prin calitatea unui însemnat număr de opere —, precum și despre epocile precedente. Ce constată în momentul de față un cititor al numeroaselor reviste literare care apar în mai toate orașele importante ale țării? Scriitorii neglijați sau „interziși" mai înainte constituie obiectul de preocupare aș spune permanentă a cvasi-unanimității criticilor noștri literari tineri sau mai tineri. S-ar părea că autorii studiilor și articolelor consacrate lor vor să-i „despăgubească" pentru nedreptatea care li s-a făcut. Ditirambii de pe vremuri la adresa celor „privilegiați" atunci au făcut și fac în continuare loc ditirambilor destinați celor „persecutați".

Tonul apologetic pînă la saturație nu li se pare criticilor noștri „moderni" suficient pentru punerea în lumină orbitoare a unor anumite creații dintre cele două războaie. Și atunci, un Eminescu, un Sadoveanu, ca să nu mai vorbesc despre alții, mai puțin valoroși, sînt tratați așa cum mult timp după război au fost tratați Arghezi, Blaga etc. N-a publicat un critic literar un proiect de istorie a literaturii românești, în care Eminescu și Sadoveanu erau azvîrliți la periferia literaturii noastre naționale — căci ce altceva înseamnă a-i pune în capitolul consacrat operelor neestetice (sau neartistice)? Ar putea spune cineva că avem a face cu un caz izolat. Eu sînt convins că „izolarea" constă numai în sinceritatea, ca să nu spun îndrăzneala, mai mare a criticului în discuție. Faptul că protestele au fost foarte puține și „blajine" confirmă justețea dictonului latinesc **ab uno disce omnes.**

Aceeași atitudine arbitrară și nedreaptă (în dublu sens) se constată și în cazul valorificării criticii literare. Din cauză că Gherea și Ibrăileanu au fost „favorizați" (întrebarea care se pune este: pe drept sau

Iorgu IORDAN

(Urmare în pagina 12)



VICTOR ROMAN: Sculptură

În acest număr:

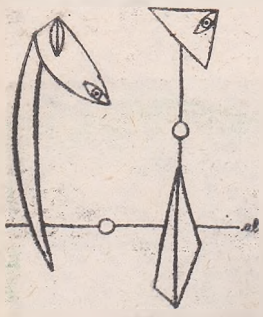
● În exclusivitate pentru „România literară": Convorbire la Roma cu Giulio Carlo Argan ● François Mauriac: Despre el și contemporani ● Articole, studii, eseuri: Șerban Cioculescu, Al. Piru, Virgil Teodorescu, Matei Călinescu, C. Noica, Al. Graur, D. I. Suchianu, Virgil Nemoianu, D. Micu, Ov. S. Crohmălniceanu, Petru Popescu, Valeriu Cristea, Nichita Stănescu, Gheorghe Grigurcu ● Versuri de: Demostene Botez, Ilie Constantin, Romulus Vulpescu

voci din public

O bibliotecă de poezie

Am citit în „România literară" nr. 5 testamentul Elenei Văcărescu și scrisoarea de față s-ar vrea un modest ecou, mai ales că autorul ei a luat parte cu ani în urmă la reînhumarea în pămîntul țării a acestei ultime descendente dintr-o unică dinastie poetică românească.

Trăind acum în apropierea locului, atît de nostalgic descris de Elena



Văcărescu, aș vrea să comunic cititorilor că mai există încă frumosul și străvechiul parc, capela Văcăreștilor cu o inscripție în alfabet slavon, precum și pivnițele mari boierești, datînd din vremea lui Constantin Brâncoveanu, un perimetru, deci, în care istoria și poezia își dau fericit mîna. (Dintr-o neglijență nedorită de nimeni conacul a ars pînă în temelii !)

Comitetul pentru cultură și artă Dîmbovița, Casa creației populare, intenționează să organizeze în acest an un festival de poezie românească, aici, la Văcărești (care cu timpul am dori să devină un fel de Knock-le-Zoutte autohton). Se va cinsti memoria acestor deschizători de drum ai versului românesc. Vreau să folosesc acest prilej și să fac o propunere care să preceadă această acțiune.

Avînd în minte testamentul lui Ienăchiță, aș propune ca aici, la Văcărești, să se înființeze o bibliotecă unică, **o bibliotecă de poezie.** În acest scop, îmi permiteți să adresez un cald apel poeților din toate generațiile, să doneze cîte un exemplar cu dedicație autografă, din fiecare volum apărut, statornicind astfel tradiția unei vetre naționale a poeziei. Regret că această idee vine puțin prea tîrziu, încît mîna lui Tudor Arghezi, Adrian Maniu, Otilia Cazimir, Mihai Codreanu și a altora nu mai pot da garanția lor acestei ctitorii.

Mă adresez nu numai poeților, ci și tuturor iubitorilor de poezie care vor să ajute la întemeierea acestei biblioteci unice, conștienți că îndeplinesc astfel un act de cultură.

Și cred că ecourile apelului vor fi cele dorite.

Adresa Comitetului pentru cultură și artă Dîmbovița, întîiul depozitar al proiectatului tezaur, este : str. Justiției, nr. 1. Tîrgoviște.

CONSTANTIN MANOLESCU
(profesor — Tîrgoviște)

Eminescu la marginea mării...

Operă a sculptorului Oscar Han, monumentul de la Constanța — loc de pelerinaj pentru toți vizitatorii litoralului românesc — ridicat cu decenii în urmă, a fost desigur inițiativa unui cerc de admiratori de atunci ai poetului și se poate presupune că pe vremea aceea participarea oficialității, în ce privește finanțarea lucrării, să fi fost minimă.

Astăzi litoralul românesc arată cu totul altfel decît atunci cînd a fost ridicat monumentul Eminescu de la Constanța. Și se pare că, raportat la construcțiile ridicate în ultimii ani, la extinderea și înfrumusețarea portului — proporțiile nu mai corespund. Monumentul a fost ridicat în condițiile de atunci, cu totul altele decît astăzi, în plin avînt înnoitor, în anii construcției socialiste.

Soclul a fost durat din rocă poroasă care — după cum se poate constata, nu rezistă prea mult intemperiilor.

Iată de ce monumentul de la Constanța ar putea fi refăcut din marmură sau granit, poate ceva mai înalt, bustul poetului să fie ridicat mai sus în raport cu figura alegorică de la bază.

Eminescu reprezintă o culme și o permanență în cultura și spiritualitatea românească și o restaurare a monumentului de la mare este imperios necesară.

AL. STRĂONEANU-BALAȘ (Cluj)

Gramatică și nu...umor !

România literară **ne aduce și nouă, cultivatorilor limbii literare, deosebite satisfacții. Am dori însă ca, în paginile acestei prestigioase reviste, să se ducă, pe cît posibil, și o campanie susținută împotriva greșelilor de gramatică (adesea inexplicabile, deși destul de grave) din diferite publicații contemporane. Extragem, spre exemplificare, cîteva „mostre" din „Revista de pedagogie", anul XVII, nr. 10 oct. 1968. „Este deosebit de important ca nota profesorului să exprime calitatea și gradul de perfecțiune obținut de elevi, informația necesară spre a-și regla efortul său, munca sa școlară (s.n.)" (Rev. cit. p. 73). Urmărind ideea autorului, ți-e imposibil să crezi că adjectivele posesive „său" și „sa" s-ar acorda cu substantivul „profesor". Iar dacă ele determină substantivul „elevi", cum se explică atunci greșitul acord de număr dintre determinanți și determinat ?**

Greșelile sintactice ne pot duce în fața unor fraze în care domină haosul și din care ți-e imposibil să înțelegi mare lucru :

„Ritmicitatea în notare contribuie în adevăr la aceasta. Însă numai în condițiile aplicării creatoare a principiilor didactice și realizarea unei unități de acțiune prin intervenția coordonatoare a conducerii școlii și a dirigintelui clasei" (Rev. cit. p. 79). Preferința unor autori pentru așazisele „lanțuri de atribute" prejudiciază adesea acordul atributelor cu susbstantivele determinate, făcînd cititorului imposibilă de urmărit ideea textului scris. Multe adevăruri se pot exprima oricînd în forme simple și pe înțelesul tuturor. Exprimarea prolixă, cu nenumărați determinanți ai părților de vorbire mai frecvente în limbă (substantivul și verbul), poate duce la confuzii păgubitoare pentru ideile autorilor. Las la o parte nenumăratele omisiuni de virgule în situații sintactice unde ele n-ar trebui să lipsească.

Las, de asemenea, exemplele comice, bune pentru o nouă carte „Umor și... gramatică", din simplul motiv că socotesc gramatica o chestiune „scrioasă". Mai ales cînd este vorba de redactarea și tipărirea unor texte destinate publicului larg de cititori !

Profesor GH. RUSU
(Topleț — Caraș-Severin)

Ce ziceți de o revistă pentru scenarii ?

Se discută mult despre cinematografia noastră. Fel de fel de propuneri, cu înființarea a fel de fel de comisii. Luat de vîrtej, m-am gîndit să fac și eu o propunere. Concretă :

Să se înființeze o revistă de scenarii și povestiri cinematografice. Însemnătatea :

1. — Înlăturarea impusturii, milei și „colegialismului".

2. — Comisiile existente ar publica scenariile trimise, făcînd o primă triere.

3. — Regizorii vor face o a doua triere, alegînd de bunăvoie subiectele ce se potrivesc cu temperamentul și viziunea lor artistică.

4. — A treia triere o poate face critica și publicul, cunoscînd materialul din timp și luînd atitudine față de el.

5. — Materialul poate fi îmbunătățit pe parcursul pregătirii filmului, de către autor sau de alți cetățeni care pot interveni cu sugestii (vezi și articolul prof. D. I. Suchianu „Regizorul de film și consultarea opiniei publice" apărut în „Scînteia" din 21 ian. 1968).

6. — Un enorm rol educativ-instructiv pentru tinerii scenariști, precum și un stimulent, materialul luînd contact imediat cu publicul.

7. — Revista va fi o rezervă permanentă de materiale și subiecte cinematografice (în special pentru perioadele de „criză de subiecte").

8. — Revista va publica și scenarii și subiecte cinematografice celebre — cu același scop de educare a tinerilor scenariști.

9 — Scenariștii se influențează reciproc, stimulîndu-se reciproc, contribuind astfel la ridicarea nivelului calitativ al scenariilor.

10. — Publicarea și alegerea din timp a scenariului de către regizor (numărul scenariilor publicate într-un an poate fi mult mai mare decît producția studiourilor) favorizează pregătirea lui minuțioasă, în afara platourilor, alegerea cu grijă a interpreților, a locurilor de filmare, ceea ce ar avea efecte de ordin calitativ și efecte de ordin economic. Și, ceea ce este mai important, studiourile ar fi mai libere, putînd da posibilitatea la un număr mai mare de regizori să-și încerce forțele.

Publicarea unei astfel de reviste specializate ar mai avea desigur și alte efecte de însemnătate practică imediată pentru cinematografia noastră, pe care o analiză atentă le poate sesiza.

DAVID ION
(București)

Cine e și unde s-a născut Tristan Tzara ?

Încerc să elucidez una din chestiunile controversate, și anume pe cea care privește locul de naștere și adevăratul nume al poetului și eseistului Tristan Tzara, **inițiatorul exploziei** „Dada".

În privința datei nașterii, deși pînă acum se cunoștea ziua de 4 aprilie 1896, trebuie s-o luăm de bună pe cea de 16/30 aprilie 1896, dată înscrisă în actul de naștere original, cu numărul 60, existent în arhivele Consiliului popular orășenesc Moinești (adevăratul loc de naștere al lui Tzara). Redăm din acest act :

„Act de naștere din anul una mie opt sute nouăzeci și șase, luna aprilie, ziua șaptesprezece, orele cinci după-amiază. Act de naștere al lui Samueli de sex bărbătesc, născut astă noapte la orele unsprezece și jumătate în comuna Moinești, la casa părinților din Strada Mare. Fiu al lui Filip Rozinstoch, de ani douăzeci și șapte, de profesie comptabil și al Emiliei Rozenstoch, de ani douăzeci și unu, de profesie menajeră."

Cu privire la schimbarea numelui, în certificatul de naștere e făcută următoarea mențiune : „Samueli Rozenstoch, conform articolului 15, Codul Civil, precum și petiția înregistrată la numărul 209 din 24 iulie 1925 a domnului Samueli Rozenstoch și pe baza Jurnalului Consiliului de Miniștri numărul 2 246 precum și referatul domnului ministru al Justiției nr. 56 771/1925, copilul prevăzut în actul prezent și-a schimbat numele său patrimonic (sic !) din Rozenstoch în acela de Tristan Tzara, spre a se numi Samuel Tristan-Tzara. Această mențiune s-a făcut de noi ofițerul stării civile al comunei Moinești Jud. Bacău astăzi 27 iulie 1925".

Deci S. Samyro **nu este adevăratul nume, ci pseudonimul (provenit din alăturarea primelor silabe ale adevăratului nume,** Samy÷Ro), **pseudonim cu care semnează primele poezii publicate în revista** Simbolul, **unde scria și Ion Vinea.**

DANIEL I. NICOLESCU
(Profesor — com. Strugari Bacău)

De ce nu Vasile Goldiș ?

Palatul Culturii din Arad găzduiește o interesantă expoziție dedicată semicentenarului unirii Transilvaniei cu România. Sînt expuse aici numeroase piese originale, referitoare la neobositul militant al unirii, Vasile Goldiș. Fotografii care îl înfățișează vorbind în cadrul adunărilor populare de la Sibiu și Lugoj. Alte fotografii ni-l prezintă pe Goldiș alături de dr. I. Suciu, Dimitrie Bogoș, Ștefan Cicio Pop și Baraschi, ori la redacția „Gazetei Transilvaniei" în societatea lui Sextil Pușcariu, Mihai Popovici și Procopiu Givulescu. Ocupă un loc de cinste în cadrul expoziției seaunul, masa de lucru și etajera lui Goldiș, precum și scrisoarea trimisă de Goldiș — din București, la 1/14 Decembrie 1918 — soției sale, pe care o informează despre amănuntele predării actului unirii.

Studiez cu viu interes piesele expoziției și mă întreb : oare cînd fosta stradă Vasile Goldiș din Arad — în prezent strada Anatole France — va reprimi denumirea ei de odinioară ?

I. DUNAJECZ
(Profesor-Timișoara)

ASIGURAȚI-VĂ DIN TIMP PRIMIREA REVISTEI

România literară

LA DOMICILIU, PRIN ABONAMENT

Abonamentele se pot face la orice oficiu poștal din țară sau la factorii poștali din sectorul în care locuiți.

COSTUL ABONAMENTULUI : 26 lei pe 3 luni ; 52 lei pe 6 luni ; 104 lei pe un an

sunete moarte

Din cîte sînt de văzut, caii-s frumoși aici, la tîrgul duminical. Oile aduse la vînzare sînt puține și sterpe. Iar cele cîteva vaci mărunte la trup, — doar umbre ale vestitelor ialovițe, cîndva mari și grase vite de cîmpie. Grînele-s și ele, puține. Încolo — brînzeturi. Se cumpără telemea, urdă, smîntînă. Forfotă calmă și la chioșcul O.C.L.-ist. Înghesuială doar la sticlele cu bere. La marginea tîrgului — imaginea unui oser oriental. Se vînd ordinare paturi de fier, foste de spital. Oribile linii albe trase cu pensula peste tăbliile înalte la paturile de două persoane. Nu se cumpără, nu se vînd, albastrul în care au fost scăldate, ca să zic așa, țipă.

Din locul acesta cu fiare vechi, podișul Burnasului își arată priveliștile albe de cretă. Pădurea de cer și gîrniță, în stînga. Și lacuri. Și molizi adunați în familii. Verdele greu al nămolului se strînge în cetina lor. Apoi, neliniștea vietăților din aburii cerului. Migrează cocori solitari. Îngînduraţi, migrează și oamenii pe acest coridor de iarbă grasă care e valea Argeșului, urmînd poate un străvechi drum de transhumanță. Cîndva mocanii coborau cu oile la iernat pînă în albia Dunării.

Din nou tîrgul. Un car de blide de Piscu, cănuțe scăldate în smalț de șofran, la porțile tîrgului. În stînga și în dreapta tîrgului — luncile calde și umede ca un bot de animal. Ciudatul cîntec al fazanului și brăhnitul, ca un lătrat, al căprioarului, vin de departe. Și mor aici, în larma, ea însăși stinsă, a tîrgului. Sau mor închise, ca într-o raclă, de lemnul sonor și plăcut mirositor al motidului.

Cerul curge deasupra creștetelor de oameni veniți la tîrgul duminical de pe malul drept al Neajlovului. Crucea mare, de piatră, de pe dealul de la Călugăreni rememorează străvechile lupte — înfrîngerea aici, la Valea Tîntăroasa a lui Sinan, șiretul arnăut ajuns mare vizir.

Frunze și păsări. Le-au împrumutat pentru pereții caselor, din cealaltă parte a zării, din așezare fertilă de olari.

Care cu oale. Omul e din Potigrafu și are oale din acelea numite „cu mănuși", nesmălțuite în partea de jos, dar sus, smaltul cade „în limbă", cum se spune. Tonuri de verde, asemenea unei potolite arderi de sulf. În bătaia tîrgului, căni de lut cu rotunjimi căzute spre buze.

O mișcare molcomă, acesta-i bîlciul. Oameni discutînd, vînzări puține. Codane în rochii de stofă privesc ele însele cu o anume curiozitate, parcă dezamăgite, arhaicele blide de lut scăldate în smaltul lor verde. Orășenii coboară din Fiat-uri și Renault-uri, gata să cumpere brînzeturi și ouă proaspete. La sticlele cu bere, coadă ; însetații par să mute din loc incomodul chioșc OCL-ist, nesolicitat ; marfa este atît de puțin pretențioasă încît nu interesează pe nimeni.

Nu este ceea ce se cheamă un tîrg, ținînd de anumite epoci ale anului, tîrgul cu spectacole și petreceri populare. Mișcarea e molcomă, tranzacțiile nici măcar încheiate invocă posibilitatea unei revederi apropiate, poate chiar duminica viitoare.

Sunete moarte, atît auzim. Moartea unui tîrg, moarte nepotrivită, nedreaptă. Sunete reverberate. Un roib și un murg și încă un roib — prăștierul. Aruncau pămîntul într-un vîrtej de pulbere galbenă. Veneau din amintiri. Și parcă mai aud, acum, la sfîrșit de septembrie, hăirile surugiilor pe drumul de odinioară al Olacului. Sînt sunete moarte. Pe asfaltul șoselei nălucesc autoturisme. Au luat locul butcii și al năbădăioșilor armăsari. Al sunetelor moarte.

Romulus ZAHARIA

Demostene Botez

Grădina

Grădina mea cea mare, cu flori din lumea toată,
Cu suc amar şi vînăt, cu miros de otravă,
Grădina cu peluze întinse de otavă
Pe care zboară fluturi cu-aripa colorată, —

Grădina mea din visuri, în care se adună
Flori mici şi delicate din margini de poiene,
Cu lungi pistiluri fine, cu fire lungi de gene,
Cu albe flori de seră, cu irizări de lună,

În care dorm subtile şi tainice narcoze
Satanic distilate prin vîrful veşnic ud ;
Cu flori nemaivăzute din calde ţări de Sud,
Cu orhidei ciudate, cu narcişi şi cu roze, —

Grădina care-adoarme de-aroma ei de vrajă,
Ca-ntr-o beţie neagră, fantască, de haşişi, —
Grădina cu tulpine înalte de irişi
Şi cu mimoză multă, în vale — cu o plajă, —

Grădina mea-ncărcată de vis, — grădina mea
Cu atmosfera-i caldă, albastră şi senină,
Cu sufletu-mi într-însa, în flori, ca o lumină,
E-a lumii care nu e şi n-am s-o pot vedea.

Fata morgana

De arşiţă pustiul aiurează...
Ca-n visul unei dromadere moarte,
Un alt pămînt pluteşte-n cer, departe,
Purtînd o neînchipuită oază.

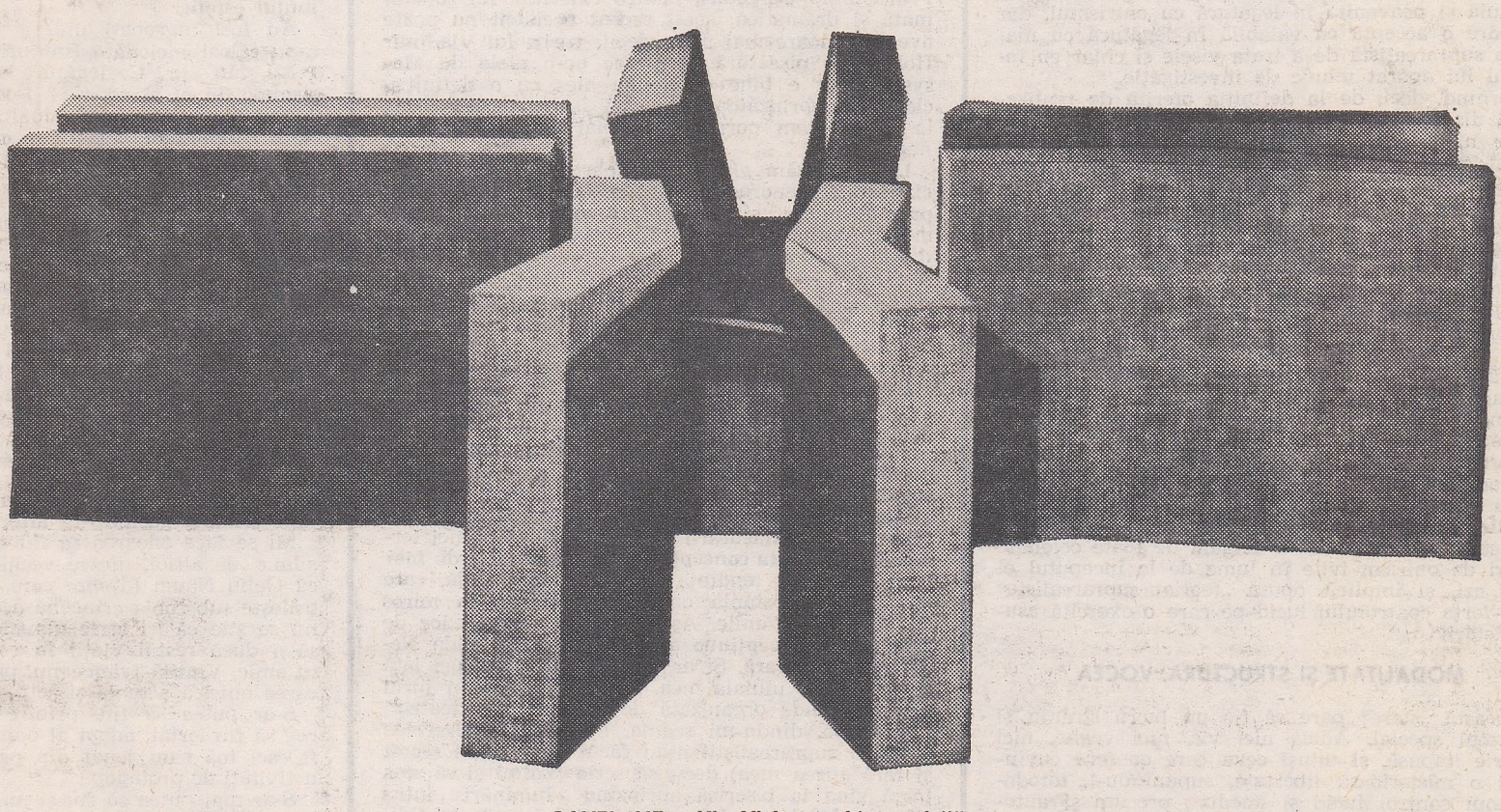
Pustiu-ntreg, în fel şi fel de chipuri.
Se leagănă, se-nalţă, se apleacă
Şi pe-un ocean, pe-ntinsul de nisipuri
El cînd uşor pluteşte, cînd se-neacă.

Pămîntu-i numai o părere parcă :
Şes de lumină, ca o revărsare,
De parcă sub deşert ar fi o mare
Pe care se tot clatină o barcă.

Şi intră totu-n ireal şi vis,
În vast neverosimil şi păreri :
Ca nişte lungi girafe, palmieri
Păzesc o insulă de paradis.

Pe locul sur al dunelor sterile
Se-ntind în zări păşuni elveţiene,
Şi-n iarba lor pletoasă, prin poiene,
Pasc lent disgraţioasele cămile...

Dar cînd te-apropii, totu-i iar departe
Şi dai de-o caravană de schelete, —
Un şir întreg de dromadere moarte
De-nchipuiri deşarte şi de sete.



PAVEL ILIE : „Vis. Viziune arhitectonică"

COVORUL FERMECAT

Am privilegiul unor amintiri care, deşi nu fac parte dintr-un album cu imagini de unicate personale (mii şi milioane de oameni revendicîndu-le într-un mod infinit mai îndreptăţit decît mine), îmi aparţin totuşi, măcar în ipostaza de martor care n-a trecut orb şi surd şi frigid prin faţa lor. Desigur, una este să calculezi şi să desenezi chiar şi pe o banală coală de calc, la scară redusă, universul concentrat al unui complex hidroenergetic şi cu totul alta este să treci cu un ochi şi cu un condei de reporter prin locul unde acel desen a început să prindă contur şi materialitate. Dar ceea ce nu se poate ignora şi escamota din meritele modeste ale peregrinărilor documentare de reporter, e faptul că, trăind în acest chip în epocă, eşti solicitat să înregistrezi dinamica locurilor şi a oamenilor nu răsfoind un album cu ilustrate şi nu interogînd tardiv nişte topometri sau excavatorişti ce nu ştiu să se aureoleze singuri, ci acumulînd amintiri proprii. În toamna anului 1964 am participat la inaugurarea lucrărilor de pe şantierul complexului hidroenergetic de la Porţile de Fier. Liniile subţiri şi delicate trasate pe colile de calc ale proiectanţilor n-aveau la ora aceea alte corespondenţe şi expresii materiale decît nişte ţăruşi de lemn care indicau axa viitorului baraj. Ce pare să fie mai precari şi mai derizorii lîngă un fluviu între munţi de piatră decît nişte ţăruşi bătuţi în pămînt, ici şi colo ? Împiedicîndu-te grăbit de oricare dintre ei ai fi putut fără îndoială să-l disloci şi să crezi că ai mişcat din loc un obiect pe care natura l-a pus acolo fără nici o perspectivă plauzibilă şi fără vreo raţiune. Şi iată că, totuşi, de cîte ori trec cu trenul pe la Gura Văii îmi amintesc de acei ţăruşi, îi evoc cu un imens şi adînc omenesc orgoliu, ca şi cînd din ei în primul rînd şi nu din altceva au crescut sutele de mii de metri cubi de beton turnaţi pînă acum în albia şi pe ţărmul Dunării.

Astfel de ţăruşi am văzut în acest sfert de veac o mulţime. O pădure de ţăruşi am văzut în Valea Trotuşului şi m-am gîndit — evident metaforic — că ei au fost ciopliţi din stejarul de la Borzeşti. Păduri de ţăruşi am văzut la Victoria şi la Năvodari, la Bicaz şi pe Argeş şi totdeauna şi în fiecare loc, ca din nişte seminţe de-o fertilitate uluitoare şi de o uriaşă energie biologică, au răsărit acolo oraşe noi, uzine şi centrale electrice.

Dar dacă ar fi numai amintirile şi capacitatea de a le readuce pe ecranul rotund al retinei ca şi cum fiecare din noi ar purta în el o mică instalaţie de telerecording, oamenii nu s-ar detaşa prea mult de celelalte vieţuitoare. Amintiri, îmi place să cred cu convingere neabătută, au şi cocorii, de vreme ce, părăsindu-ne la echinoxul de toamnă, se reîntorc primăvara ca în nişte scumpe şi cu neputinţă de uitat locuri natale. Darul cel mai neobişnuit şi straniu, darul cel mai caracteristic al omului este acela de a scruta vizionar viitorul. Atunci cînd am aflat pentru prima oară despre teoria lui Einstein privitoare la relativitatea spaţiului-timp, am rămas stupefiat de profunzimea perspectivei pe care această idee-fereastră a deschis-o şi în faţa ochilor noştri. Vasăzică ar putea fi perfect adevărat şi posibil ca pasagerii unei rachete fotonice să plece în spaţiu-timp, să realizeze o călătorie de multe decenii şi secole, pentru ca reîntorşi pe Pămînt, deşi multe generaţii s-au topit între timp în nefiinţă, ei să fie tot atît de tineri ca şi strănepoţii lor. Oare, într-un anume fel, nu trăim şi noi, de pe acum, această fermecătoare şi paradoxală ipoteză ştiinţifică ? Deşi mai totdeauna comparaţiile sînt tributare unei candori suave şi unor îndrăzneli avansate pe credit, observatoarele astronomice nu mai bat de mult clasica noastră oră şi secundă terestră. Sub ochii noştri ora şi secunda au devenit mai încăpătoare şi mai pline de o fabuloasă încărcătură materială. În răstimpul doar al cîtorva săptămîni România socialistă realizează la oţel şi la fontă producţia celui mai fertil an dinainte de război. Numai cu cîţiva ani în urmă, pe actuala platformă industrială de la Galaţi am zărit doar nişte ţăruşi înfipţi în pămînt. Apoi am fost martor, în septembrie 1967, la inaugurarea acolo a celui mai mare laminor din ţară. Şi nu sînt multe luni de cînd tot acolo, am văzut momentul solemn cînd au intrat în funcţiune şi primele cuptoare ale oţelăriei. În toate acele momente de o dramatică reliefare a sentimentelor omeneşti m-am gîndit la viitor, la acea fantastică şi paradoxală depăşire a vechilor parametri ai timpului în care generaţiile noastre au intrat urcîndu-se orgolioase ca într-o rachetă, în cel mai rapid mijloc cinetic din istoria de speranţe şi ambiţii, nu o dată refulate, ale omenirii. Şi iată că, revenind la elocvenţa simplă a aceluiaşi exemplu ce ne-a devenit apropiat şi familiar, trebuie să înregistrăm că la Galaţi se produc astăzi într-un singur minut, adică în numai şaizeci de secunde, 3 tone de oţel, 3 tone de fontă şi două tone de tablă groasă.

Sub astfel de auspicii de o mare energie creatoare am păşit în noul an, în anul 1969.

Constructorii vor edifica alte zeci de mii de apartamente (sensibil mai mult decît anul trecut cînd au fost date în folosinţă 52 mii de locuinţe) şi practic, dacă ele ar fi plasate într-un singur loc, asta ar însemna apariţia pe hartă a unui nou oraş. Numai la Hunedoara, noile agregate ce vor fi date în folosinţă vor produce în plus 150 000 tone de oţel şi fără îndoială că acest fluviu torid şi incandescent va exercita o nouă şi sensibilă acceleraţie asupra acelor de ceasornic, asupra orelor şi secundelor în interiorul cărora ne aflăm ca într-o rachetă propulsată cu energia a peste 20 de milioane de constructori ai României socialiste.

Nu pe alte meleaguri, ci la noi, marele prozator anonim a făurit metafora „tinereţii fără bătrîneţe". Metafora asta o trăim aevea, deoarece în primul rînd generaţia noastră poate spune „am văzut cîmpuri pustii şi pe ele s-au ivit Işalniţa şi Năvodarii, Victoria şi Motru, Săvineşti şi Lucăceşti". În anul ce vine vom adăuga noi toponimice altor colţuri ale patriei noastre chemate la o tînără viaţă industrială, vom adăuga noi imagini care, deşi nu ne aparţin scriitorilor în felul fotografiilor de familie, sînt totuşi în egală măsură şi ale noastre, martori şi cronicari ai epocii în care, ca într-o rachetă a istoriei, navigăm spre viitor. Acestei rachete, meşterii Mioriţei i-au dat un nume, ei înşişi superb ca o metaforă : „Covorul fermecat". Nu cunosc o altă metaforă mai bogată în frumuseţe nepieritoare şi mai încărcată de semnificaţii.

Petru VINTILĂ

parafa visului

(III)

Mi-ar fi plăcut să pot continua modestele mele eseuri asupra visului, încercînd să arăt că el constituie pentru poezia modernă contemporană o sursă demnă de luat în seamă, atunci cînd principiile metodei dialectice, aplicate mecanismului său specific, nu sînt trădate.

Iată-mă, însă, nevoit să le întrerup, pentru moment, alertat fiind de o discuție în jurul mesei rotunde, intitulată : „O modalitate artistică" și publicată în suplimentul ultimului număr al revistei „Amfiteatru".

Consider de datoria mea, ca poet, să încerc a risipi, pe cît îmi e cu putință, negura care înconjoară textul intitulat : „O modalitate artistică", text traversat de o doctă infatuare pretențioasă, presărat cu date inexacte și judecăți de valoare cel puțin gratuite, care vor contribui, fără îndoială, la sporirea confuziei în care se zbat unii dintre tinerii noștri poeți de geniu (armă), fortificînd erupția malignă a imposturei și a simulacrului.

Cei adunați în jurul mesei rotunde mai sus amintite, pornesc de la o definiție asupra onirismului, oferită de realizatorul discuției, pe care o resping ca nulă și neavenită în legătură cu onirismul, dar pe care o acceptă ca valabilă în legătură cu maniera suprarealistă de a trata visele și chiar cu întregul lui aparat tehnic de investigație.

Pornind, deci, de la definiția oferită de realizatorul discuției și „găsită" într-o carte (în ce carte n-are nici un fel de importanță, important e că a fost „găsită"), cei adunați în jurul mesei fac eforturi vizibile pentru aflarea unei definiții care să convină cît mai bine activității pe care o depun în domeniul literaturii, și totodată să afle un punct de sprijin și să se lămurească asupra acestei activități care, după unanima lor părere, aplică cu strictețe legile visului în timpul treziei, parvenind să alcătuiască o oglindă secundă a visului golit de conținutul său mnezic, al cărui cristal translucid cred că-l pot detecta nu în poetica simbolist muzicală a lui Ion Barbu, ci în poemele sale puternic vizuale, acolo unde visul nu e privit metaforic ci devine o realitate secundă, aceasta fiind, de fapt, „rădăcina românească" a onirismului.

Formula la care se opresc prietenii mei și care deocamdată îi satisface, avansînd-o ca pe o eventuală definiție de mai lungă durată, este : **onirismul estetic, definiție considerată capabilă să deosebească** activitatea lor literară actuală de toate celelalte soiuri de onirism ivite în lume de la începutul ei pînă azi, și implicit opusă „teoriei suprarealiste" prin forța controlului lucid pe care o exercită asupra „stării".

MODALITATE ȘI STRUCTURĂ. VOCEA

Această „stare" pare să fie un lucru straniu și cu totul special. Adică nici vis, nici veghe, nici reverie impusă, și totuși ceva care conferă cuvîntului o misterioasă libertate, supunîndu-l, totodată unui control lucid și imediat, precum și automatismului ilogic al visului, socotit de ei, la urma urmei, drept cel mai real.

Aceasta e starea sui generis, foarte greu de realizat, pe care o pretinde **onirismul estetic,** și care, după cum se poate lesne observa, nu poate fi la îndemîna oricui.

Suprarealismul da : el e o biată **modalitate artistică** de mult stabilită în muzeul antropomorfic. Pe cîtă vreme „starea" specifică onirismului estetic **e o chestiune de structură :** ea nu se **deschide** oricui, ci numai celor chemați.

Celor chemați, cu alte cuvinte celor cărora Cel de sus le-a hărăzit un anumit auz, extraordinar de fin și de ager, capabil să surprindă VOCEA (probabil carosabilă) a onirismului considerat ca atare, o VOCE care, după umila mea părere, ar trebui să fie dublă, un fel de duet, deci, pentru că, în cazul dat, visul trebuie să-și răspundă lui însuși ca un ecou în munți, iar apelul lui, străbătînd și purificînd faliile diurne, trebuie să devină un **apel secund,** un **apel posterior,** pe care numai o ureche cu totul ieșită din comun, și după îndelungă inițiere, îl poate capta și preschimba într-un superb poem, interpret atît al **eului empiric pur,** cît și al **realității viscerale, neurotice, analogă,** dar nu **omologă** realității propriu zise.

FEROCELE COMPLEX

Dar pînă să elaboreze acest aiuritor galimatias care dă impresia netă a unei bîjbîieli prin întuneric (de rigoare, poate, fiind vorba de vis !) și în care afirmațiile se bat cap în cap, desființîndu-se cu nonșalanță una pe alta, din pricina neputinței de a se închega într-un întreg, prietenii mei nu stau cu mîna-n sîn. Ei întreprind un indicibil travaliu cu caracter denigratoriu și funebru, din care abia scapă neîngropați cei cîțiva romantici de tip frenetic, al căror **onirism filosofic** e lăsat să vieze.

Suprarealismul e îngropat la șapte metri sub pămînt, așa încît, cadavrul lui intrat în putrefacție, să nu altereze, cu miazmele lui pestilențial fiscale, aerul pur în care trebuie să se dezvolte **onirismul estetic.**

Că suprarealismul e băgat în groapă, cu concursul binevoitor al redactorului revistei „Amfiteatru", care, cu definiția lui „găsită într-o carte" îi dă lovitura de grație, n-ar fi mare lucru. El a mai fost înmormîntat de nenumărate ori, chiar la cîteva luni după ce văzuse lumina zilei, de feluriți grupari de profesie sau interpușii lor, aparținînd, de obicei, straturilor celor mai reacționare ale burgheziei în derută. Amicii mei nu fac parte din această categorie și nu sînt, după cîte știu, nici necrofori, așa încît zelul mortuar de care dau dovadă mă surprinde. Sau poate ar trebui să-l socotesc o anexă a parchinzonismului complexului de superioritate al celor care țin cu orice preț să fie primii, întotdeauna primii și cei dintîi în orice demarșe, fără lex, fără origini, născuți ca Afrodita din spuma mării.

Desigur, așa cum burghezia își furnizează propriul gropar, căci proletariatul nu s-ar putea consolida, pînă la luarea puterii, dincolo de sfera ei de existență, orice mișcare artistică de avangardă, și implicit suprarealismul, posedă în germene groparul viitor, care se va ivi însă și se va consolida numai atunci cînd, ca să mă refer la suprarealism, acesta va înceta să se răsucească în jurul axului său central și va renunța la coordonata lui permanentă, care nu e alta decît materialismul dialectic.

Deocamdată se răsucește, chiar și acolo la șapte metri sub pămînt. Iar dicteul automat, pe care nu încetează să-l amintească prietenii mei, nu e decît una din sondele suprarealismului, dat fiind că de la apariție pînă acum, tehnicile lui s-au înmulțit vertiginos și că toate aceste tehnici au drept unic țel descătușarea expresiei umane, în vederea eliberării totale a omului. În acest sens este explorată și mașinăria visului, fixată o dată pentru totdeauna în creierul nostru.

Aș vrea să știu care e metoda de cercetare și care sînt tehnicile **onirismului estetic ?** Și aș vrea să știu, mai ales, care e scopul său final în legătură cu progresul societății și viitorul ființei umane ?

TRIUMFUL SCOICII

Deci suprarealismul a mai fost îngropat o dată. Foarte bine. Felicitări. Pentru existența lui zbuciumată și dramatică, acest recent accident nu poate avea o valoare mai mare decît, vorba lui Vladimir Holar : „o pișcătură de purec pe-o piele de Masysas". Tot e bine că ne-am ales cu o definiție, clară și cuprinzătoare, „găsită într-o carte" și de la care putem porni voioși mai departe. Norocul nostru.

Dar să lăsăm gluma la o parte. Pînă aici ar fi cum ar fi. Nenorocirea e că se fac pe socoteala suprarealismului, și în legătură cu el pe socoteala mea, o serie de considerații necontrolate și de-a dreptul dezonorante.

Acest curent (care nu e numai literar, vă rog să mă credeți) a fost bestelit și luat în bășcălie de cine vreți și de cine nu vreți, dar pînă acum, după cîte știu, nimănui nu i-a trecut prin cap să-l învinuiască de misticism. Iată o tristă performanță !

Într-un interviu pe care l-am dat, nu prea de mult, la amabila invitație a **României literare,** am combătut, printre altele, **tendința unor poeți, și nicidecum a celor care sînt adepții onirismului estetic,***) de a mistifica visul, frustrîndu-i conținutul revoluționar prin intermediul unui deplorabil misticism metafizic, și negînd, deci, caracterul riguros dialectic al desfășurării sale. Am folosit atunci termenul **Imaculata concepțiune,** cu scopul de a da mai bine în vileag tendința aceasta inadmisibilă, care maculează substanța onirică, scăldînd-o în miros de smirnă și tămîie. Aș fi putut utiliza în loc de **Imaculata concepțiune** altă expresie, de pildă **Neprihănita fecioară.** Și ar fi fost mai bine, căci iată ce aflu, spre uluiala mea, din cele rostite în jurul mesei rotunde organizată de revista „Amfiteatru".

Aflu, că, dîndu-mi seama, într-al doisprezecelea ceas, că suprarealiștii n-au făcut altceva (în secret și fără știrea mea) decît să scrie psalmi și să stea toată ziua la biserică aprinzînd lumînări întru slăvirea Mîntuitorului, subsemnatul (citez) „se ridică împotriva elementelor magice, religioase și mistice ale suprarealismului, gîndindu-se, desigur, la cartea lui Breton, apărută în 1930, **„L'Immaculée conception,** scrisă în colaborare cu Paul Eluard".

Iată unde duce lipsa de informare, superficialitatea și poate un pic de rea credință.

Titlul, scris corect, și anul apariției, pot fi lesne aflate parcurgînd bibliografia florilegiului André Breton publicat de Pierre Seghers în colecția „Poetes d'aujourd'hui", 1950. Restul, ce mai contează? Afirmația încadrîndu-se într-o ordine de idei dinainte stabilită, ce rost mai are să cercetezi cartea ? Și de ce s-o cercetezi dacă puțin îți pasă de confuzia și răul pe care le semeni în jur ?

Știți ce cuprinde această carte ? Cinci eseuri de simulație, de la debilitatea mentală pînă la demența precoce, și ea ocupă un loc aparte în beletristica suprarealistă vrînd să demonstreze că spiritul poate supune voinței sale principiile ideii delirante, supravegheată, în mod necesar de „suprarațională-lism" (termenul îi aparține lui Gaston Bachelard).

Cum aș fi putut să fac aluzie la cartea aceasta în scopul de a combate „misticismul suprarealist" ? Și cine oare, oricît de naiv, dar fiind de bună credință, ar avea curajul să-i învinuiască pe acești doi mari poeți de misticism, cînd cunoaște o lume întreagă lupta acerbă dusă de ei de-alungul vieții împotriva hidrei religioase, apreciată ca cel mai hidos obstacol pus în calea înfăptuirii revoluției ?

E ca și cum l-ai învinui pe Lautréamont de misticism pentru că ți-l arată pe Creator ascuns într-o cută a cerului și încercînd să-și curețe barba de păduchii pe care i-a luat din patul unei prostituate.

Mai departe citim următoarele : „Demistificînd ivirea Sfîntului Duh, adică tratînd-o ca pe-o alegorie menită să marcheze creația (eu menținîndu-mă pe planul cosmogoniei laice, nu prea înțeleg cum vine asta) poetul oniric de azi se ridică și împotriva dicteului automat al subconștientului descătușat de creație, și împotriva a ceea ce cel de al doilea **Manifest al suprarealismului** numește drept (urmează citatul din Breton) „ceva mai puternic decît el care-l aruncă în... nemurire" (observați cele trei puncte de suspensie puse acolo dinadins ca să sublinieze **caracterul mistic** al acestei fraze).

Îl citez în continuare pe cel ce vorbește : „Forța demiurgică, relevată mistic în cadrul dicteului automat, este stăpînită, cercetată, desigur tot într-o fracțiune de secundă, și folosită, cu **luciditate, în** clipa fără durată a creației" etc.

Mă mir că un poet ca Leonid Dimov poate rosti, cu seninătate, atîtea triste inexactități dintr-o suflare.

Sînt vorbe spuse în neștire, fără noimă și fără respectul adevărului. De vină cred că e tot lipsa de informație și încrederea exagerată în sine, idiosincrasia față de proprietatea termenilor folosiți coroborată cu un dispreț suveran.

Mai întîi fraza citată din Breton, e scoasă, în mod abuziv din context și trunchiată. În locul celor trei puncte de suspensie, există, în textul original, expresia : „à son corp défendant" — care pune punctul pe i. Dar chiar așa, cui i-ar putea trăsni prin minte că „dans l'immortel" are un sens mistic ? Dimov, sînt absolut sigur, n-a citit cel de-al doilea **Manifest al suprarealismului.** Dacă l-ar fi citit ar fi văzut că Breton are altceva mai bun de făcut decît să laude viața de apoi.

Culmea culmilor e că pînă și dicteul automat, e suspectat de misticism, călugărit și introdus în cirul monahal ! Înțeleagă cine-o vrea !

FILIAȚIE ȘI MARȘ FUNEBRU

În timpul acestei rodnice discuții, după ce suprarealismul a fost desfigurat cu vitriol ca într-o dramă amoroasă de suburbie, după ce visul a fost depilat, apoi împodobit cu o superbă șevelură blondă și îmbrîncit, astfel coafat, în **golul vorbirii,** acolo unde, după cum rezultă din cercetările asidue, cuvîntul, supus unei presiuni misterioase, capătă proprietăți de **corpuscul-undă,** cei prezenți au simțit nevoia să-i afle, totuși, o filiațiune oarecare **onirismului estetic.**

Au fost îngropați unii și dezgropați alții, care n-au călcat niciodată ținuturile abisale ale visului.

Nu, zău așa ! Ce legătură are Ion Barbu cu onirismul, fie el și estetic ? Poezia lui, e, desigur, o alchimie a verbului de înaltă clasă, dar nu în înțelesul rimbaldian, căci el se conduce după alte criterii în interpretarea lexului și limbajului poetic. „Lauda grădinii de îngeri cînd răsare...", etc. vers citat în timpul discuției, e un fals vers oniric. S-ar putea găsi poate, unele semne, unele promisiuni, dacă ținem cu tot dinadinsul, de pildă în ciclul „Isarlîc" — **„Greu cearcăn de cadînă pierdut la un bairam"** sau „Sfînt trup și hrană sieși Hagi rupea din el" ar putea fi citate în acest sens. Dar sînt iarăși sigur că nu din acest punct de vedere îi place ciclul „Isarlîc" lui Dimov, ci din pricina balcanismului seducător și suculent. Din aceleași motive îi **place și cartea lui Mateiu Caragiale,** superb amestec de lături verzi și aur, dar complet străină onirismului. **Același lucru se poate spune despre Alexandria, Isopia sau Fiziologul,** seducătoare prin savoarea limbajului și naivitatea narațiunii. Dar atîta tot, căci mai departe ajungem pe tărîmul de care **fuge Dimov, găsindu-le altora nod în papură.**

Mi se face onoarea să fiu socotit oniric. Singurul admis, de altfel, dintre vechii avangardiști, pentru că Gellu Naum (despre care se știe cu precizie că trăiește sub robia crîncenă a dicteului automat, dar nu se știe că își scrie numele cu doi **l**) — e lăsat să-și ducă restul vieții în compania dulcelui nostru amic, Vintilă Ivănceanu, pare-se exclus din mișcarea onirică actuală și retrogradat la suprarealiști.

S-ar putea să fiu, printre altele, și oniric, dar rog să fiu iertat, adept al onirismului estetic nu pot fi căci mă simt jenat din pricina îndelungei mele activități de protopop.

S-ar mai putea să fiu și un pic zenitist, constructivist, simultaneist și pe deasupra marxist.

E posibil.

CONFESIUNI

Eu însă știu una și bună. Știu că o dată cu descoperirea materialismului dialectic, ca sistem filosofic, în îndepărtata mea tinerețe, perspectiva pe care o aveam asupra lumii s-a schimbat complet și s-a fixat, o dată pentru totdeauna. Am abordat tehnicile avangardei literare și în special ale suprarealismului, pentru că doream din toate puterile să aflu și să dețin cele mai noi și mai eficace mijloace artistice spre a contribui la transformarea lumii. Dacă n-aș fi înțeles așa cum trebuie materialismul dialectic și caracterul sublim al luptei contrariilor, aș fi eșuat cu siguranță și aș fi respins acest **Novissimum Organum,** cum îi spune Ortega y Gasset.

Pe aceste căi am ajuns să fac parte din detașamentul revoluției, căruia i-am fost mereu fidel și îi sînt fidel și astăzi cînd forța revoluționară se exercită sub forma democrației socialiste.

Orice concepție metafizică sau de altfel, în viață, pe plan politic și artistic îmi este și mi-a fost străină.

Știu că Horia Stamatu, scria negru pe alb, în ziarul „Buna Vestire" în 1937 : „Suprarealismul... a încercat, prin literatură, să dea una din cele mai grele lovituri spiritului omenesc structurat sub autoritatea unei ierarhii absolute". Și mai departe : „Nimic nu poate să meargă mai bine cu materialismul istoric decît suprarealismul". Mai departe : „Spurcînd... tot ce are mai scump națiа noastră și mistificînd o spiritualitate care nu e altceva decît deghizarea foarte vizibilă a luptei de clasă..."

Și totuși Horia Stamatu, ca poet, era un epigon al lui Cocteau !

Știu că în „Sfărîmă Piatră" din 4. II. 1940, se scria : „Gellu Naum (cu doi **l**) e ultimul poet al tristei experiențe suprarealiste".

Acești domni, erau, bineînțeles, deranjați și aduși la exasperare de enorma cantitate de misticism pe care o conțineau producțiile noastre literare, pentru că le luam apa de la moară și nu mai puteau sta de vorbă cu îngerii.

Ajungînd aici, cred că nu greșesc dacă afirm că deasupra capetelor celor care se socotesc adepții... **onirismului estetic,** confuzia plutește ca un nor des și negru. Le revine sarcina să facă toate eforturile pentru a-l risipi cît mai grabnic.

Vreau să sfîrșesc făcîndu-le totuși o plăcere, amicilor mei transcriind vorbele „misticului" Paul Eluard :

„După mine somnul".

Virgil TEODORESCU

---

*) Protestez împotriva imixtiunei cronicarului unei anumite rubrici a ziarului *Informația* care, atît cu ocazia interviului amintit, cît și a poeziei publicată în numărul de Anul Nou, prin intervențiile sale de prost gust împrumută textelor mele o poltronerie inexistentă.

Din nou despre portretul M. Eminescu

ÎNTRE DA ŞI NU

Scrisoare deschisă tovarăşului Alexandru Olaru, medic psihiatru, Craiova

Tovarăşe doctor,

Am citit cu mult interes rîndurile dv. prea modest intitulate **Pretext psihosomatic,** în marginea prezumatei fotografii eminesciene. Este, de fapt, o adevărată consultaţie pe care o daţi, cu o netăgăduită competenţă, la examinarea medicală a fotografiei prezentate de redacţia revistei **Ramuri** ca un autentic portret al genialului nostru poet. Desigur, sînteţi un om de ştiinţă şi vă feriţi să tranşaţi litigiul. Spuneţi în încheiere : „Pot fi aceste date ale lui M. Eminescu ? Personal, n-am făcut decît să întreprind o descriere psihosomatică a unei fotografii..." Tocmai de aceea, pentru că nu v-aţi angajat, ca redactorii **Ramurilor,** într-o direcţie de pe care nu se mai pot abate pînă la capăt, cred că un dialog este posibil cu d-voastră, spre a face un pas înainte şi, sper, unul hotărîtor în direcţia adevărului, singurul lucru care îl interesează pe un om de ştiinţă.

Aţi privit aşadar fotografia din toate punctele de vedere ale analizei psihosomatice. L-aţi fixat pe adolescentul din fotografie, după clasificările lui E. Kretschmer, printre indivizii de constituţie leptosom-astenică. Să ne oprim puţin asupra acestei diagnoze. Ea mi se pare perfect justă şi explică de ce toracele strîmt şi cilindric al adolescentului din fotografie pare înfăşurat în haine de împrumut, prea largi şi cu creţuri. Şi mînecile sacoului fac cute, semn de slăbiciunea braţelor, ale unui adolescent debil. Or, datele pe care le avem despre Eminescu sînt cu totul altele. Fratele său, căpitanul Mateiu Eminescu, în corespondenţa schimbată cu Corneliu Botez, spune răspicat că Mihaiu „avea o musculatură herculitană **(sic)". (Contribuţii documentare la biografia lui Mihai Eminescu** de Augustin Z. N. Pop, Editura Academiei R.P.R., 1962, pag. 265). O haină oricît de largă n-ar fi făcut creţuri pe nişte bicepşi cu musculatură atletică. Atleţii sînt totodată, dacă nu mă înşel, laţi în spate. În orice caz, musculatura herculeană nu se prea împacă cu strîmtimea toracelui. Mihai era, după amintirile lui Mateiu, „foarte păros (...) pe pulpele şi cele de jos şi cele de sus, credeai că-i omul lui Darwin". **(ibid.,** pag. 271). De altfel, era un pui al naturii, voinic, sănătos, exuberant. Vara cînd venea în vacanţă de la Viena, mai spune Mateiu, mergeau amîndoi la vînătoare de raţe sălbatice. Îşi păstrase aşadar deprinderile de iubitor al „plein-air"-ului, bucuros să evadeze din studioasele reclusiuni ale unor sumbre săli de curs şi de bibliotecă.

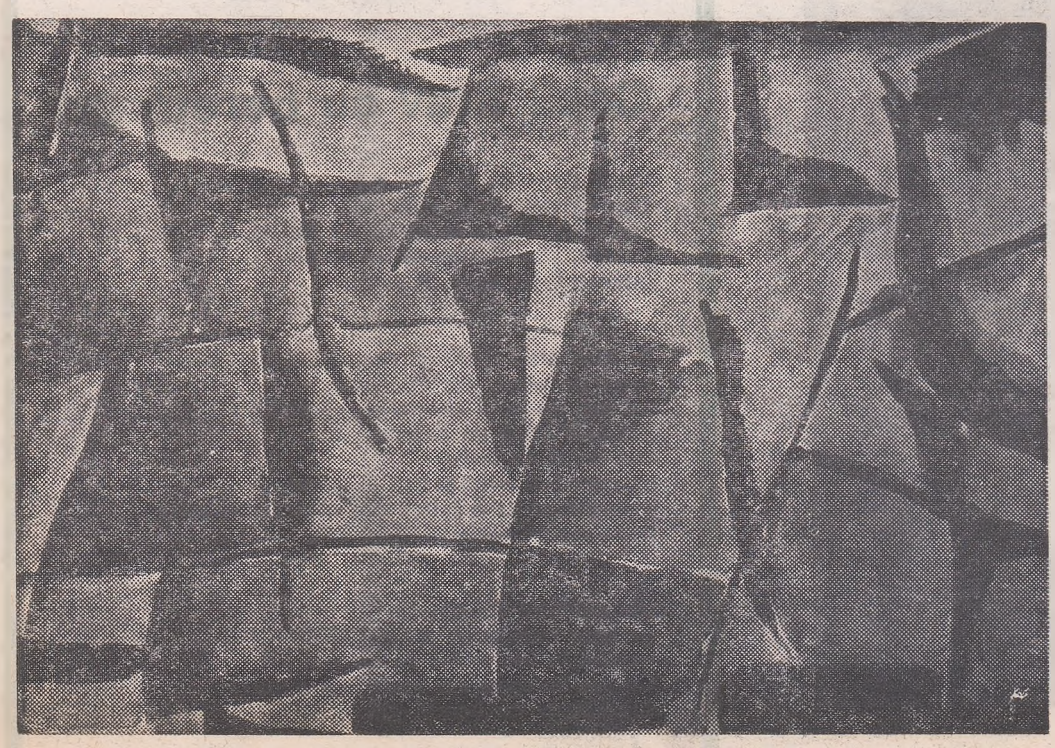
Junele din fotografie exprimă după dv. „o viaţă autistă, proiectată spre zările dinlăuntru". Era Eminescu, ca adolescent, la aceeaşi vîrstă dintre 16—20 de ani, un „autist" ? Autistul este omul care-şi evită semenii, care-şi ajunge sieşi, care se închide în carapacea vieţii interioare, este prin excelenţă nesociabil, singuratic, stingherit în lume. Cu totul altfel ni-l înfăţişează pe Eminescu colegii săi din acel moment al formaţiei sufleteşti hotărîtoare. Cel mai însemnat dintre aceştia este bucovineanul Teodor V. Ştefanelli, mai tîrziu membru al Academiei Române, care ne-a lăsat ample **Amintiri despre Eminescu** (Bucureşti, C. Sfetea, 1914, 175 de pag. num.). El a făcut cunoştinţă cu Eminescu în 1860 la liceul din Cernăuţi, ca să-l reîntîlnească peste zece ani la Viena, după o despărţire de patru ani, interval în care poetul îşi cîştigase o relativă notorietate literară. Ştefanelli a păstrat amintirea unui colegian foarte comunicativ. „Cît timp a urmat Eminescu liceul, era vorbăreţ şi vioi ca mai toţi colegii săi, şi avea un vecinic surîs pe buze, afară doar cînd nu ştia lecţia. Acest zîmbet prielnic i-a cîştigat inima colegilor săi, ceea ce nu împiedica însă ca la certe ocazionale să se ghiontească între dînşii de-abinele..." Aşadar, Eminescu era un coleg vesel, care nu se dădea îndărăt de la micile încăierări cu ghionturi, „dar supărarea nu ţinea mult şi iarăşi eram cu toţii buni prieteni" (pag. 28—29). Ştefanelli îşi întăreşte caracterizarea : „Am spus că în şcoală era vioi, vorbăreţ şi neastîmpărat ca mai toţi colegii săi. Aşa era el şi afară de şcoală". (pag. 35). Lui Eminescu îi plăceau şi farsele. Ca student, se opri odată înaintea unui coleg, spunîndu-i : „Ah, eşti un laş şi te voi pălmui !" Studentul se feri să nu fie lovit, dar ceilalţi colegi izbucniră în rîs, recunoscînd în acea ameninţare o replică teatrală, iar Eminescu îi zise rîzînd şi el : „mă ! tu nici nu ştii ce s-a jucat pe scenă" (pag. 41). La Viena era „deplin sănătos", cu faţa rumenă, cu privirea dulce în ochii mici, dar vii, şi „rîdea adese, cu o naivitate de copil, de făcea să rîză şi ceilalţi din societatea lui". Şi Ştefanelli confirmă constituţia sa, care după Kretschmer ar fi cea atletică : „Avea statura mijlocie, era **cam lat în spate,** dar totul era proporţionat". (pag. 57). Ştefanelli nu l-a văzut trist decît în momentele cînd grijile materiale — întîrzierea bursei paterne — „produceau în Eminescu depresiuni psihice", care „îl făceau tăcut, indispus şi nervos" (pag. 61—62). Numai atunci „dispărea vecinicul său zîmbet de pe buze".

Ne spuneţi, tovarăşe doctor, că „faţa este cartea de vizită a întregii constituţii", dar ţineţi seama, întru fixarea constituţiei leptosom-astenice, şi de toracele tînărului din portret. Nu ne spuneţi însă nimic despre urechea fără lob a junelui, deoarece nu v-a interesat în problemă. Mi-aş îngădui să vă solicit un răspuns categoric : este adevărat că structura urechii se deosebeşte de la om la om şi că serveşte în antropologia criminalistă ca indice diferenţial sigur, în cazul asemănărilor frapante între doi indivizi ? Eminescu avea lobii rotunzi, armonios desenaţi, iar această trăsătură îi este comună cu toţi fraţii şi cu toate surorile lui. Tînărului din fotografia în discuţie îi lipseşte însă lobul urechii. Poate fi neglijat acest factor, în cazul unui dubiu asupra identităţii persoanei ? Vi se pare acesta un amănunt nesemnificativ ? Sau cum se spune azi, irelevant ?

Sînt de acord în privinţa observaţiei dv. că la tînărul din fotografie „craniul şi faţa alungită se pot înscrie în perimetrul unui pentagon cu latura mică în regiunea bărbiei". Privind însă în cartea lui Kretschmer **Manuel théorique et pratique de psychologie médicale,** Payot, 1927, în trad. D-rului S. Jankélévitch, găsesc la pag. 267, fig. 22, cele patru „tipuri de contururi frontale schematice ale feţei (oarecum exagerate)", dar mi se pare că portretele eminesciene nu s-ar încadra celui dintîi tip „pentagone plat", care se potriveşte junelui cu pricina, ci celui de al doilea, „large écusson". Sau mă înşel ?

Mă opresc aci, tovarăşe doctor, scuzîndu-mă de a vă solicita o a doua consultaţie, care v-ar scoate din tema propusă de **Ramuri** şi v-ar angaja să vă pronunţaţi de rîndul acesta categoric asupra problemei : „Pot fi aceste date ale lui M. Eminescu ?" În speranţa că nu-mi veţi lua în nume de rău acest apel, primiţi salutările mele cordiale.

Şerban CIOCULESCU



AUREL COJAN : „Compoziţie"

Ilie Constantin

Nume

Lui Dan Laurenţiu

De ce numeşti ? O lespede e fiecare nume
şi mai rămîne-o şansă pentru toate
pînă cînd tu le spui pe nume nemilos.
(El nici nu căpătase chip, mai colinda prin cerul
matern, şi-n preajmă îl pîndea un nume,
din multe alegîndu-se, la fel
de neîndurător ca toate celelalte.)

Vei ţine minte chipuri doar, prezenţe,
prietenii ţi-i vei rosti cu alte vorbe
ferindu-te să mai împroşti cu nume lumea,
vei fi aproape mut.
Există unul care doar aşa trăieşte,
priveşte arborii şi nu le spune numele,
orbeşte-n soare şi nu-i spune numele.
Şi viaţa lui e amuţită de iubire.

1968

Pisica neagră

Uite-o cum vrea să se dezmierde
pisica neagră-n iarba verde !
Se-ntinde-n faţa mea linguşitoare
şi-i strălucesc gîtul şi pieptul în soare.

Cu labele cînd o atinge
iarba o minte, o saltă, o-mpinge,
o trîntească-n joacă printre miresme o mie.

S-a-ncolăcit torcînd fără să ştie
ca un fular la gîtul alb al lui aprilie.

1957

Lupul

Sticlindu-şi ochii galbeni printre gratii
rînjeşte colţii albi strălucitori.
Îl chinuiesc vreo cîteva pramatii,
plini de curaj ştiindu-l sub zăvor.

Pe leu, năprasnic în mînie, şi pe
turbatul tigru, cu bătăi şi chin,
dresorul după-nspăimîntate clipe
i-a învăţat puţin cîte puţin
să treacă printr-un cerc de foc, să sară
pe poliţi strîmte şi fuştei de scară.

Pe lupul crîncen l-au bătut zadarnic,
nici binevoitor nu fu, nici harnic.
Acum se plimbă-n cerc prin cuşca mică
privit prin gratii cu dispreţ şi frică.

1956

Adăugiri

Se tot adaugă răgazuri. Pînă unde ?
mai pot cuprinde, nu-i peste măsură,
nu-mi trece peste ochi atîta apă ?
Şi totul e abia-nceput.
Adăugire sînt şi eu, desigur,
necontenită, surdă, îndîrjită,
cărbunii vin potop pe flăcări,
pămîntul se-ncovoaie de viteză.
Se tot adaugă, dar unde e spărtura ?
pe unde se aruncă-n cer fiinţele
istorisite-n mine furtunos ?
O lăcomie sînt prin lucruri,
un gol subit cerînd adăugire.
În drumul spre nisip — eu, un prilej
orgolioasei vieţi,
tunel deschis prin solul lumii
prin care fug răgazuri lacome.

1968

Cu ȘTEFAN NICULESCU

Control și indeterminism în muzică

— Cu ce semnificație ați dori să fie investită muzica pe care o scrieți ?

— Aș dori ca muzica mea să fie o fereastră către real, o realitate incendiară...

— Mesaj către publicul mare ?

— ...Un public pe care l-aș vrea cît mai cuprinzător.

— Cum vedeți relațiile compozitorului cu destinatarii muzicii — inclusiv profesioniștii ?

— Asemeni unui proces de osmoză, adică o legătură mult mai profundă decît poate părea la prima vedere. Idealul ar consta în extinderea acestui dialog la scara întregii umanități.

— Într-o recentă anchetă ați afirmat că „trăim primul moment mare al muzicii noastre"...

— Susțin că muzica românească evoluează azi cu o vigoare, cu o diversitate și la un nivel artistic necunoscute în trecut, decît în cazul cîtorva excepționale personalități. Aceasta, pentru că etapa importantă pe care o trăim, a școlii românești naționale, are toate șansele să marcheze și destinele universale ale muzicii.

— V-ați ocupat și de muzicologie. Ați putea defini constantele stilistice ale muzicii românești ?

— Nu am ajuns să le desprind în generalitatea lor, deși le-am căutat în folclor, la Enescu, Jora sau Andricu. Găsesc că dezvoltarea explozivă a muzicii noastre face imposibilă circumscrierea particularităților care se creează chiar sub ochii noștri. Precizarea lor, în acest moment de mare expansiune, ar putea fi contrazisă de diversitatea operelor în curs de apariție.

— Nu s-ar putea porni totuși de la analiza structurală ?

— Pentru ceea ce s-a cristalizat și totodată s-a încheiat, lucrul este posibil și chiar indicat, deși termenului de **structură**, atît de vehiculat azi, nu cunosc să i se fi dat în muzică o precizare satisfăcătoare.

— Puteți aduce un punct de vedere propriu ?

— Eu înțeleg prin noțiunea de **structură** în muzică **un ansamblu de relații** (o „relație de relații") între factorii muzicii (înălțime, durată, timbru, densitate etc.) **care rămîne constant** (sau relativ constant) **pe durata lui.** Cînd se produce o schimbare, ni se înfățișează, fie o structură deosebită, fie o variantă a celei precedente.

— Această definiție poate fi aplicată atît muzicii noi cît și celei clasice...

— Evident. Numai că, astăzi, ansamblul de relații care particularizează structura nu mai poate fi preluat de la un model tradițional ; el trebuie imaginat, în mare parte, sau în întregime, de către compozitor.

— E o cerință obiectivă ?

— Da. Pentru că vocabularul, morfologia, sintaxa muzicii noi sînt cu totul altele decît cele ale muzicii tradiționale.

— O corespondență între gîndirea structuralistă și cea a compozitorului de azi ?

— Similitudine, dar nu identitate. Eforturile compozitorului se îndreaptă spre crearea conștientă a noilor structuri, iar ale structuralistului spre identificarea lor printr-o specifică metodă de cercetare. Ceea ce îi apropie este, din partea compozitorului, necesitatea elaborării structurii și, implicit, cunoașterea comportării ei în toate detaliile, rezultat final la care ajunge și structuralistul.

— S-ar putea induce un criteriu estetic de selecție a operei muzicale ?

— Aș afirma că o structură reușită este aceea care echilibrează organic factorii ce o compun. Condiția odată împlinită, se creează premisa ca muzica să poată comunica un sens. Cele mai bune pagini contemporane, de la Alban Berg la Sylvano Bussotti, ca să nu mai vorbesc de marea artă clasică, prezintă acest echilibru.

— V-aș ruga să precizați mecanismul lui.

— Mi se pare că o lege, pe care o bănuiesc universală în compunerea unei structuri viabile, este aceea de a da o anumită variabilitate unora din factorii muzicii, totodată păstrîndu-i constanți pe ceilalți. Variabilitatea extremă a tuturor factorilor creează haos, în timp ce constanța lor absolută — platitudine. Bunăoară, la Bach, în structurile **constante** tonal, **mișcarea** melodică sau polifonică sau ritmică etc., **este accentuată** — și viceversa. E vorba, aici, de o condiție esențială a inteligibilității și accesibilității.

— Ați afirmat că gîndirea muzicală tradițională s-a construit cu modele preexistente, dar că ele nu mai servesc compozitorului contemporan. Cum explicați această imposibilitate ?

— A fost o vreme cînd creatorul de muzică a avut la îndemînă un vocabular preconstituit, de asemenea, o schemă generală pentru formă. De pildă, în modelul — abstractizat la esență — al **allegro**-ului de sonată, el își situa — cu modificări, adaptări și reinterpretări — materia muzicală concretă a acelei sonate, dînd opusului nota sa particulară, personală, unică. Putea rezulta cel mult o îmbogățire a vocabularului și, totodată, o reinterpretare a formei. După un veac de mari schimbări, muzica a ajuns din nou să-și precizeze vocabularul. De vreo două decenii ne stă la îndemînă, teoretic, orice sursă sonoră cuprinsă între sunetul sinusoidal și zgomot. Trebuie însă descoperite **legile de articulare** care să corespundă noului material.

— Legi ?

— Întocmai. Procese legice de legare a diverselor părți ale discursului muzical, corespunzătoare tot atît de firesc materiei sonore ca și în cazul capodoperelor clasice. Practic, de zece ani, în domeniul sunetului nu a mai apărut nici o noutate. Dacă vocabularul muzicii noi este, în bună parte, constituit, lipsește cu desăvîrșire schema generală apriorică. De aceea, compozitorul este obligat, o dată cu fiecare lucrare, să imagineze el însuși modelul pentru articulările sintactice, iar dacă nu, să-l preia din diverse discipline (matematică, arhitectură, etc.).

— În acest context, ce înțeles atribuiți formei ?

— Forma mi se pare a fi relația dintre structuri, relație care unifică organic diversitatea lor posibilă. S-ar putea lua în considerare și alte definiții, dar pe aceasta o văd esențială.

— Într-un important studiu despre problematica formei in muzica actuală, György Ligeti înfățișează antinomia care pune în pericol stăpînirea conștientă de către compozitor a contextelor structurale : ori se va permite formei să rezulte la întîmplare din directivele și micro-structurile prestabilite, — situație tipică pentru stadiul timpuriu al serialismului integral — ori se va progresa în lucrare de la prevederea ansamblului, acceptînd ca parte a tîrgului să fie sacrificate toate dezvoltările logice și firești ale detaliilor, oricît de atrăgătoare.

— Antinomia, într-adevăr, există, dar acțiunea ei poate fi evitată, imaginînd aprioric un proces al formei, suficient de suplu, încît materialul sonor să-și poată dezvolta organic toate posibilitățile.

— Sînteți împotriva indeterminării ?

— Nu tocmai. Consider chiar că indeterminării trebuie să i se facă loc în procesul compozițional.

— Cum ?

— În ce mă privește, folosesc în acest scop două metode. Una — introducerea într-un ansamblu de relații, coerent, a unor relații noi, neintenționate sau neprevăzute dinainte, descoperite întîmplător în timpul lucrului, și aceasta într-o totală libertate față de regulile prestabilite. Cealaltă — elaborarea fenomenelor sonore în absența oricăror reguli prealabile, descifrarea relațiilor întîmplătoare apărute între acele fenomene și continuarea apoi în mod coerent a lucrului pe baza relațiilor descoperite. Desigur, cele două metode descrise cu totul schematic se pot combina în una și aceeași compoziție, ceea ce face lucrul cu atît mai complex — și, pentru mine, mai captivant. (Aproape toate lucrările mele recente).

— Un exemplu...

— În **„Joc al tastelor"** am plecat de la un ansamblu complex de reguli prestabilite și am formulat o primă piesă, care a fost apoi total și liber remodelată, observînd, însă, la un moment dat, noile relații apărute în acest chip și construind în cele din urmă versiunea definitivă pe baza lor.

— Cadrul preocupărilor dvs. din ultima vreme ?

— Îmi propun să echilibrez două tendințe vechi ale formației mele : intelectualismul și refuzul său, refuz care nu înseamnă neapărat nonintelectualism, ci căutarea dincolo de limitele sale. Le descopăr divergente în unele manifestări reprezentative ale muzicii de azi numite **cibernetică muzicală** și **aleatorism.** Termenii nu sînt tocmai potriviți, dar exprimă, cel puțin în cazul unor autori serioși, cele două tendințe profunde ale spiritului.

— Cum vedeți posibilitatea echilibrării contrariilor ?

— Nu intenționez să obțin neapărat un control matematic al întîmplării, deși, parțial, se poate găsi acest aspect în unele din ultimele mele lucrări **(Eteromorfie, Formanți).** Pentru că reducerea la combinații probabilistice a unor elemente de la început inventariate, oricît de savant conduse, nu poate subsuma ceea ce înseamnă cu adevărat **„ALEA"** și, astfel, epuiza misterul.

— Cum considerați aleatorismul în celălalt înțeles al său, adică el muzicii care lasă o mare libertate de inițiativă interpretului ?

— Evident, nu-l neglijez, mă interesează spectacolele în care un interpret inteligent și cultivat știe să improvizeze pe un text **sugerat** de compozitor. Personal însă, vreau să rămîn singurul responsabil și nu... coautor al lucrărilor mele... De aceea autonomia pe care o las interpretului o încadrez în limite bine stabilite.

— Și anume ?...

— Articulări ale materialului sonor macro și microstructural în diverse variante pe care le las la libera opțiune a executantului.

— Ce loc ocupă calculul matematic în procesul dvs. de elaborare ?

— Acela de unealtă a imaginației.

— La ce discipline recurgeți ?

— După nevoie, la analiza combinatorie, algebra lineară, geometria analitică, teoria mulțimilor, teoria grafelor, etc.

— Ați lucrat cu vreun centru de calcul ?

— Pentru lucrări proprii nu a fost necesar. Dar acum cîțiva ani am elaborat, împreună cu un versat matematician, un studiu de polifonie ritmică pe care l-am prezentat la Academie, în cadrul unei sesiuni de comunicări pe teme de automatică. În cazurile cu un volum mai mare de operațiuni, m-am servit de propria-mi riglă de calcul.

— Studiile și practica dvs. de inginerie și-au putut găsi un teren nou de aplicare...

— Țin să observ că, cel puțin pînă în prezent, folosirea în muzică a logicii matematice, a calculului probabilităților etc., înseamnă preluarea unor **aspecte elementare** ale acestor discipline — vezi cărțile unui Xenakis, Barbaud, Hiller, care fac uz adesea de enunțuri prezentate și în **Matematica modernă** a lui Papy, scrisă, precum se știe, pentru uzul elevilor de 12 ani...

— Și, totuși...

— Firește nu vreau să diminuez importanța pe care o prezintă aplicarea matematicii în muzică. După părerea mea, analiza combinatorie a fost dintotdeauna — conștient sau nu — disciplina la care compozitorul a recurs prin excelență. Azi intervin noi perspective, care, în ultimă instanță, sînt cercetări din alte unghiuri de vedere ale posibilităților combinatorii.

— Aveți în vedere vreo contribuție românească ?

— Găsesc că cercetările colegilor mei Stroe, Vieru și Mețianu sînt nu numai originale, ci și cu fericite rezultate pe plan estetic.

— Care este limita controlului în procesul compoziției ?

— În măsura în care nu devine paralizant. Oricît de riguros, controlul trebuie să permită iruperea neprevăzutului.

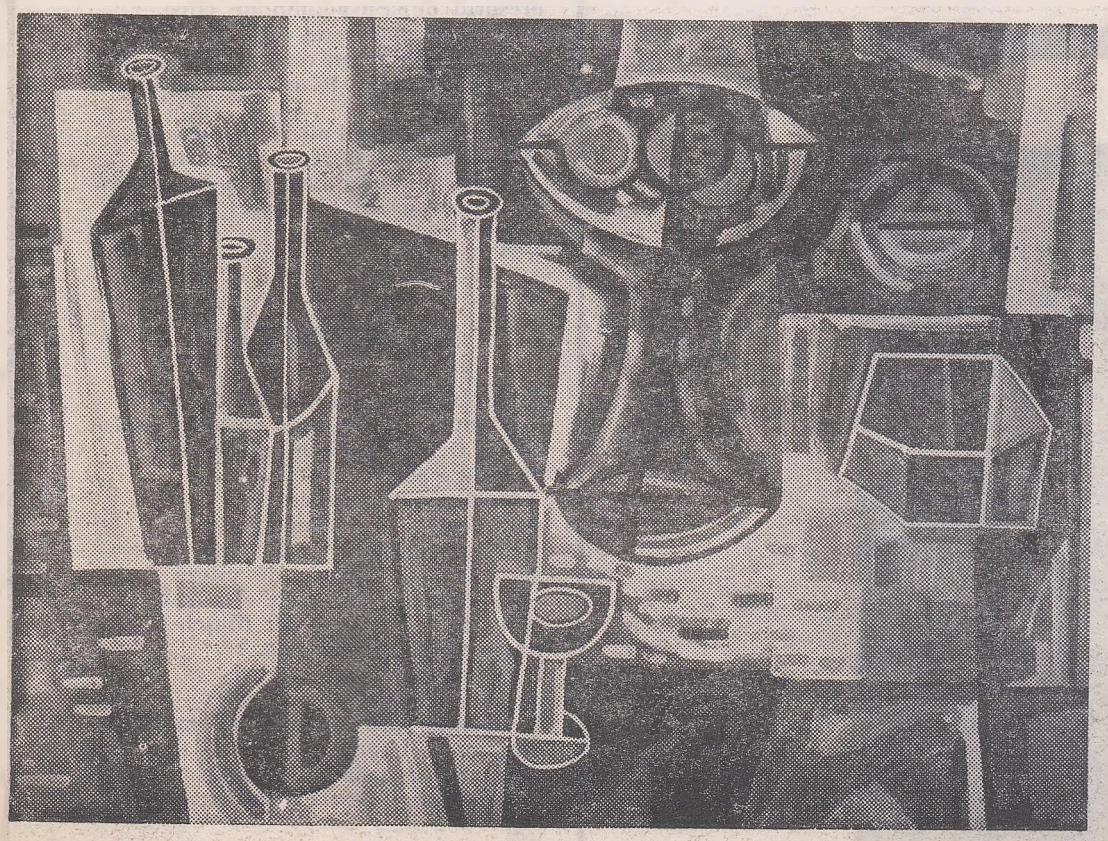
— Pot fi preluate în muzica nouă tehnici și elemente aparținînd tradiției ?

— Totul mi se pare azi cu putință. Cu condiția să servească la lărgirea perspectivelor și nu la diminuarea lor prin readoptarea unor poziții depășite istoric.

— Chiar și monodia acompaniată ?

— De ce nu ?

Radu STAN



RODICA CHIȘU : „Natură statică"

Gabriela Melinescu

Copil firav cu beretă gri

Copil firav cu beretă gri
Ute Cristel Zein, mai știi,
am venit într-o seară să ne jucăm,
cu sila, să-ncercăm să ne jucăm
într-un leșin ușor de copii.

În casă erau cincizeci de ochi lipiți
unul de altul, dar niciunul
nu era un ochi enorm ca să vadă
peretele stîng cu păunul
sau calul de lemn,
pe care l-ai avut și l-ai despicat
prin întuneric o inimă din materie viitoare
între coaste lemnoase i-ai dat,

sau soldatul de plumb,
pe care l-am avut și l-am tăiat
sunînd în loc miros de oameni vii.
Cu pas de tigru am venit într-o seară
copil firav cu beretă gri.

Henri Michaux

TEMPERAMENT DE NOAPTE

. . . . . .

Judecate laolaltă, elementele obișnuite ale visurilor mele sînt de o mare mediocritate, materiale meschine, cel mai adeseori realiste, un fel de poze (pentru că sînt adesea și traducere de cuvinte), făcute cu tot ce e mai comun.

Judecînd după cazul meu și după cel al cîtorva prieteni ai mei, oameni deosebiți și imaginativi [1]), care au, totuși, vise de noapte tot atît de cenușii și de mediocre, visătorul, evocatorul de noapte are de bună voie un vocabular sărac, la care reduce totul, sau aproape totul.

Se știe că la fel se întîmplă și cu unele frumoase poeme, autorul lor nefolosind decît un număr restrîns de cuvinte : cuvinte evocatoare, singurele care pot fi „încărcate", care, printre miile pe care le cunoaște, îi revin în minte cînd e atins în adîncurile sufletului, ele fiind singurele purtătoare de încărcături multiple, cuvinte de dedublare, cu acoperiri, cu trimiteri.

Totuși, vocabularul acestui „visător nocturn" al meu e în alt chip sărac. E o alegere făcută de obicei în jalnicele lucruri ale tristei proze a umilelor și împovărătoarelor condiții ale existenței, încărcate fără îndoială, dar cu tot ce e mai vulgar, din ce a macerat cel mai îndelung în mediocritate și lipsuri, și la care, noapte de noapte, el se reîntoarce.

Chiar cînd e vorba de o situație asupra căreia într-un anumit fel sîntem de acord, el folosește, ca să se exprime, o prezentare și niște decoruri foarte depărtate de ceea ce eu, treaz, aș fi ales spre a spune același lucru, sau de ceea ce, în timpul zilei, de-a lungul unei reverii, mi s-ar fi ivit în minte.

Acest soi de temperament de noapte, care nu numai într-un punct pare contrariul temperamentului meu diurn (un contrariu care firește se și află acolo, în timpul zilei, dar pitit, pe care nu-l iau în seamă, căruia nu-i îngădui decît foarte scurte și quasi secrete licăriri), se redobîndește în timpul nopții, desigur ca revanșe răsunătoare (nu-i stă de loc în fire), ci printr-un anume chip de a reprezenta existența și lumea, detronate și plate.

Aici e în largul său acest Sancho Panza al meu, care se mulțumește cu imagini prozaice, cu imagini pe care le cunoaște bine și de vreme îndelungată și pe care, singure, se va întemeia.

Îl păcălesc în timpul zilei. Mă păcălește noaptea. O îndelungă obișnuință și promiscuitate ne ține legați.

Vocabularul principal al contrariantului meu comentator nocturn e alcătuit mai ales din vreo treizeci, nu, vreo douăzeci de imagini, cu jumătate din care el îmi urmărește cea mai mare parte a vieții mele.

Cineast cu zece decoruri.

Din aceste decoruri, trenul, camera, revin cel mai adesea, și cu care el îmi urmează viața. Asta îi convine. Cu ceea ce mie nu, dimpotrivă. Îi place ceea ce a slujit, imaginile cele mai uzate, cele mai cotidiene, sau mai curînd care au fost cotidiene timp de ani de zile, copleșitoarele, mediocrele, burghezele, ponositele. Să-mi fie, oare, frică, a mă vedea revenind în aceste locuri [2]), la clipele de e-atît de mult de-atunci ?

Expresiile noastre, nu mai mult decît gusturile, nu concordă.

În vocabularul său, care-i e propriu, insectele vor reprezenta mici neajunsuri și sîcîieli, rămase ca o preocupare, griji de care va trebui să te descotorosești.

În vocabularul meu, care-mi aparține, în viața mea și în gusturile mele, insectele constituie tot ceea ce mi-e drag să observ mai mult, de-a dreptul sau cu lupa, și timp de ore întregi, tot ceea ce nu mă supără și ce, departe de a voi să mă liberez, caut.

Așa se întîmplă deobicei cu cea mai mare parte din spectacolele noastre. Diferență de limbă. Dificultăți de traducere. Obstacole între noi niciodată trecute, bine înțeles.

. . . . . .

Într-un fel și mai global, viața mea însăși, viața mea activă a pornit tîrziu. Încep acum, doar, ceea ce alții întreprind la douăzeci de ani.

Trenul, trenul acela care trebuie prins, imagine mereu de circumstanță.

De loc original prin asta, nefiind singurul care să aibă în vis un tren de prins destul de depărtat și care se depărtează încă. Și care veșnic, timp de nenumărate nopți, urnindu-se în mers, reprezintă aceeași depărtare care nu va fi acoperită...

E bine să adaug că trenul, care în vocabularul meu de noapte slujește la multe lucruri, mă conduce rar într-o gară, mă face rar să „sosesc". Evenimentul a avut, totuși, loc de multe ori și este, atunci, conform observațiilor mele, în raport cu un rezultat al vieții mele diurne, sau foarte de curînd atins, sau pe punctul de a fi.

. . . . . .

Dar să revenim la visuri, și la al doilea decor ca frecvență ; cel al camerei. De ce o cameră ? De ce atît de des ? E vorba aproape întotdeauna de camere simple, fără nici o strălucire, banale, ca trenul și în care, ca în compartiment și mai mult încă, nu se petrece adesea nimic, sau nimic deosebit.

Pentru mine, într-o anume epocă, o cameră însemna totul. O cameră numai pentru mine.

Da, asta trebuia să fi fost. O cameră, însemna să fii la adăpost. Să fii ferit. Să stai deoparte. Separat de ceilalți, de plictisitori. Cufundat în tine. Era taina, întoarcerea la reculegere, la viața individuală, la înviorarea psihică, locul care face cu putință introspecția, despărțirea de larma orașului și de freamătul naturii (copleșitor și el), era refugiul, refuzul și tot acel ceva grație căruia fiul risipitor nu se va întoarce niciodată la cămin.

Această mică unitate care e o cameră trebuie, chiar dacă locuiesc un apartament, să-și păstreze valoarea. O valoare tip.

O cameră oarecare e modul pe care-l are visătorul de noapte de a fi abstract, mod, vai ! foarte neîndestulător și care ar putea să explice îndelunga mea incomprehensiune.

. . . . . .

Fără îndoială, în privința locuinței, e vorba dacă nu de neliniște, cel puțin de un temei pentru ea. Că vor veni într-o zi din nou exodul, războiul, dezastrele sau accidente — și că n-o să mai am o cameră a mea, că voi fi înfrînt și grav. Că nu voi mai exista. Trebuie s-o știu, și să încerc o surdă neliniște.

Sau, poate, o fi fiind teama de a nu fi nevoit să mă întorc într-una din modestele mele camere de altădată ? Nu, n-am această impresie. Cameră, hotărît, mai curînd spațiul meu vital, „teritoriul" meu.

. . . . . .

E probabil și că, de asemenea, camera, în viața mea nocturnă, să fi trecut prin mai multe sensuri diferite. Că ea acumulează un mare număr dintre care unele sînt în creștere, altele în descreștere și că un sens vecin o face să șovăie fără ca eu să-mi dau seama.

Într-o perioadă care se schimbă, revenirea ei persistentă e în fapt o schimbare, sau chiar o accentuare.

Camera aglutinează noi „rațiuni" sau rezonanțe. Cînd pericolul bombei atomice a început și de cînd el s-a instalat și, ca în milioane de alți semeni, a strecurat în mine noua grijă, această impresie de posibilă, apropiată, totală, imediată întrerupere a tot ce e uman pe pămînt, e curios că marea ciupercă, care, ziua, domnea în imaginația mea, nu mi-a apărut niciodată noaptea, ca atare și cum, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat, apărea din timp în timp camera. Să fie ea, oare, în afară de această mare problemă ? Nu e ea, și într-un anumit fel, camera, adică „viața continuă, bomba nu a căzut, mai există un loc îngrădit, un loc dinainte" ?

. . . . . .

Explicațiile asupra visurilor sînt infinite, oricare ar fi, sistemul de descifrare răspunde și chiar pare să se constituie, spre a răspunde în sensul în care e interogat.

Compartiment și cameră, iată, dar, ceea ce ar fi adevăratele mele sprijine, pe care acest om de noapte, de loc literar și nicidecum strălucitor, acest mediocru le va fi știut a le găsi în pofida mea, spre a face din ele prozaicele și neștersele mele armoarii.

Și camera — aidoma trenului — nu și-a spus totul.

Ea ar putea să fi zis și alte lucruri încă. Ea ar putea însemna femeia. Acest lucru e cunoscut, catalogat și camera goală te trimite cu gîndul la gelozie. N-am făcut pînă în prezent această constatare în mine. Dar să semnifici cu o cameră o femeie, iată o traducție de care „visătorul de noapte" e întru totul capabil. Să reduci o femeie la o cameră, o cutie, un sertar, e o denigrare obișnuită pentru el...

Cu toate acestea, în tot răstimpul de cînd mă strădui să caut, să reîin și să-mi examinez visele, ele se schimbă. Ele revin mereu mai variate, mai interesante, mai apropiate.

Uneori, foarte apropiate și ca răspunzîndu-mi. Uneori de asemenea, și mai frumoase.

. . . . . .

Poate trebuie să primești a-ți împărți viața cu omul de noapte, și a nu ți-o trăi ținîndu-l în afară.

Poate.

. . . . . .

Un tînăr scriitor, de vreo cîțiva ani atent examinator al visurilor lui (care, spre fericirea lui, sînt vii, luminoase, clare și memorabile), om prin natura lui aplecat spre trecut, spre lucrurile trecutului și — poate prin consecință — spre istorie și biografii, cum îi mărturiseam mîhnirea de a nu avea decît visuri sărace, săracă bază de studiu, mă făcu să observ că, tîntind spre viitor, desprinzîndu-mă treptat de trecutul meu, neinteresat prin adolescența ca și prin copilăria mea, era de așteptat ca în visurile mele să nu se mai afle mare lucru. Eu le sustrăsesem materia.

Ele au, în afară de lipsa de înclinare spre trecut, încă un dușman în mine.

Și îl au încă din primii mei ani, — un dușman intim, neobișnuit de puternic, și puternic pînă în cei din urmă ani ai vieții mele.

E visul de azi, care din totdeauna a fost visul meu, visul care, fără să dormi, se arată, atras de indolență, de gestul de „lasă să treacă", de gustul lui „n-are decît să vie", de cumpănire și de legănare a eului.

Visul care se face ziua, la cel care socotește că nu merită să te trezești de-a binelea și să vezi această lume cu desăvîrșire în concretul ei, în limitatul, închisul, determinatul ei.

Nesfîrșitele „absențe" de care, în timpul zilei, aveam nevoie, nevoie de atîtea ori, refugiu din care eram tras cu mare greutate, spre care porneam din nou, îndată ce nu mai eram pîndit, mă țineau la distanță de rest. Bînd acest filtru fără de sfîrșit, nu mai aveam gust de nimic altceva. Jocuri, învățătură, sau... părinți mi se păreau insipide și nemeritînd să te oprești asupra lor.

Vaste, variate, reluate de sute de ori, cînd cu liniștea unui leac, cînd însuflețite, atîțate, dinamizate, clocotind de viață, schimbătoarele mele visuri de ziuă se adaptau cu supleție la nevoile mele. Acționam în acte imaginare, mă dăruiam lor. Trăiam în ele, luîndu-mă cu adversarii și cu visul însuși la trîntă. Mă lăsam în voia lor, trăiam, magnificînd, e adevărat, mai mult decît eu însumi magnific.

. . . . . .

Ritmul opus apatiei, goanele opuse paraliziei, feeria opusă coșmarelor.

. . . . . .

Dar exaltante, fascinante și colaboratoare cum sînt, visurile treze se pot rata și nu a fost greu să se facă aceasta, tocmai din pricină că ele se dovedesc atît de înclinate, după pornirea lor firească, la îndeplinirea dorințelor.

Și dorințele, chiar eliberate, nu sînt toate supraomenești și supraoamenii nu sînt cu toții deasupra derizoriului.

Ceea ce un remarcabil analist și interpretator crezu că descoperă în anume vise de noapte și cu vicleșug se gîndi să dovedească, fără a izbuti în chip cu totul convingător, că adică „toate arată împlinirea dorințelor", apare evident și **fără ocoluri** în visele fără somn, la cei care știu să viseze, care au o fire visătoare. Operația de autosatisfacție nu e niciodată absentă.

Fără îndoială, pe căi puțin disimulate, mersul spre realizarea biruințelor continuă, înghițind în drum spaimele, șovăirile, inferiorițățile, eșecurile, unindu-și-le, sleindu-le, depășindu-le într-un catharsis de miracol.

Luptele, vitejia, înălțărarea, exaltarea, entuziasmul, cooperarea în mîhnire și dramă, ca și în bucurie și triumf, atît de prezente în visele treze, lipsesc atît de mult în visele celor care dorm, încît le fac pe acestea să apară, cu excepția coșmarelor, ca un fel de naturi moarte.

Sprijinite pe lîncezeală, pe lungimea timpului, pe indolență, pe îngăduință, saturate de nevoia de uimire, visele-reverii, cu toate că eșafodate pe neîmplinit, merg la extreme, la castelele cele mai înalte, cele mai vrăjite.

Dintre miracolele visului de zi, poveștile pentru copil și basmele cu zîne ne fac să cunoaștem cîteva, dar cu defectele acestor vise. Străbătînd, e adevărat, primejdii și capcane și abisuri, episoade iau naștere, prea adesea de o fadoare grețoasă, zămislite de dorul pentru răsplată, gustul insuportabil primar de a fi admirat, de a fi iubit, de a fi întîiul.

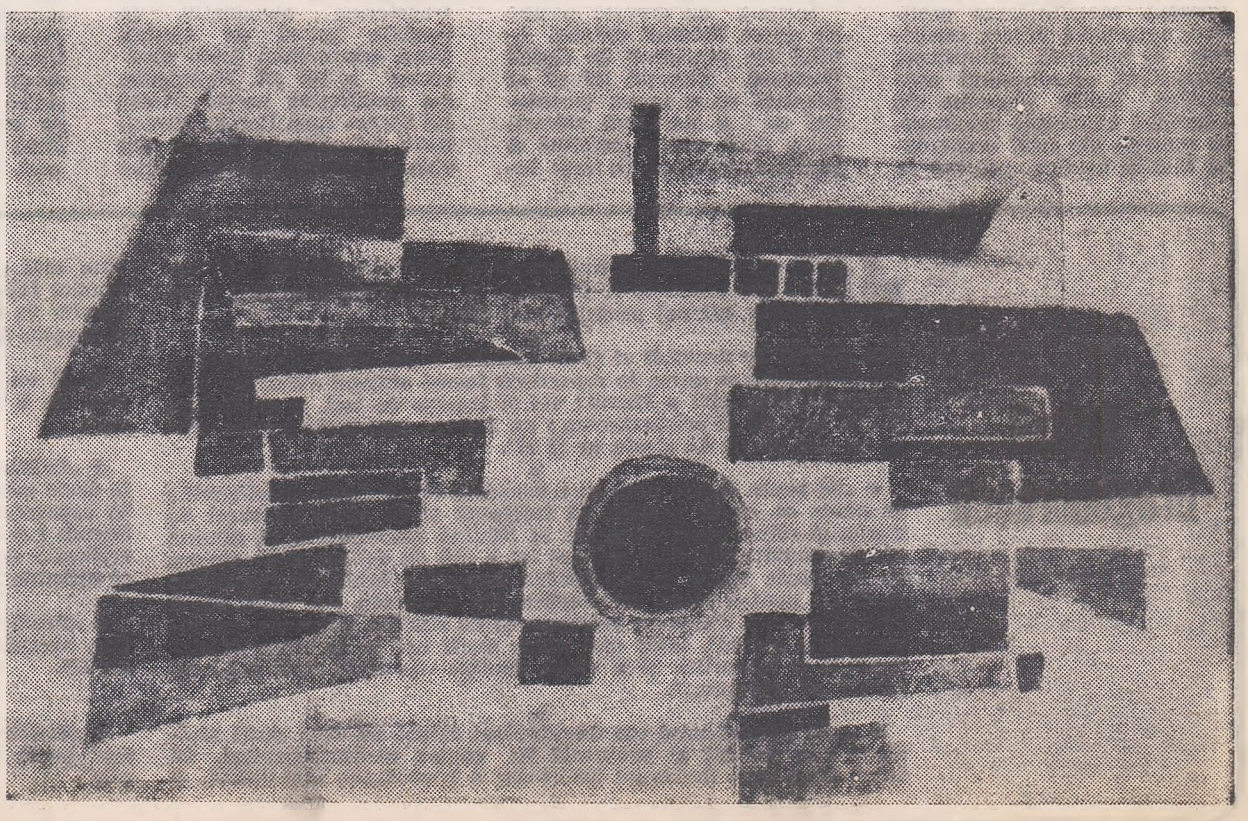
Cu tot „miraculosul" lor, nerozia unor pofte atît de naiv satisfăcute jenează și încremenește.

Departe de aceste facilități, visul de noapte rezistă. Întotdeauna de față spre a înghiți pe eternul idealist, el pare că era anume făcut, cu conținutul său suspect, ca să aducă în acest veac sfruntarea și impudoarea care îl așteptau.

Insolitul său, formele lui barbare, tablourile lui aparent absurde trebuiau, de asemeni, să-și găsească loc în artă. Clipa venise.

Să mă reîntorc eu însumi la el, într-o bună zi, acționînd altfel, pîndind într-alt chip ceea ce, deși ființînd în imagini, nu e niciodată cu desăvîrșire descoperit.

În românește de Tașcu GHEORGHIU



1) În timp ce, e adevărat, indivizi reci și funcționari, incapabili pînă și de cea mai mică reverie în timpul zilei, au noaptea visuri bogate care le lasă o amintire și o puternică impresie.

2) Dar nu sînt chiar aceleași, cel puțin la mine, ele sînt doar de același soi, chemate de impresii înrudite.

Ipostaze lirice actuale

Aflată într-un proces de fierbere, de afirmare violentă, poezia română actuală resimte necesitatea unei organizări, a unei clarificări care să înlesnească percepția. Dar a unei ordonări dinăuntru, adică prin respectarea liniilor de forță și a nucleelor de fapt, și nu a unei operații exterioare, statuînd capricii oricît de expresive. Imperiul liricii nu e niciodată haos iar logosului critic îi rămîne totodată mai puțin și mai mult de făcut în spațiul acestuia decît pe terenul alb al programelor și dezideratelor. Mai puțin — se înțelege de ce. Mai mult, căci este pusă la încercare însăși puterea de a ființa a verbului critic, alături și adesea în pofida esențelor poetice. Vom încerca prin urmare să ne lăsăm la voia unei osmoze de cititor ce conspectează, voios de a se ști dominat de bogăția certă a lecturii sale și, la rîndul său, impunîndu-i o rigoare minimă, amabilă.

Impozantă în bloc, lirica română de azi nu e mai puțin diversă, seducătoare, prin cercetare analitică. Ea prezintă o morfologie accidentată, o alcătuire pe care poetii, precum și afinitățile ca și deosebirile dintre aceștia, ne-o oferă în virtutea unui principiu natural. Ne interesează caracterul proxim al grupărilor, mai întîi dintr-un spirit de orientare, din necesitățile elementare de circulație. Mai înainte de a trasa tabloul cartografic cuvenit, în care altitudinile își vor avea marcajul proporțional, e necesar a măsura acest tărîm cu pasul. Se impun cîteva jaloane simple, cîteva observații directe, rapide și desigur amendabile.

O primă clasificare, foarte generală, are în vedere distincția între ceea ce am putea numi **lirismul nud** și **lirismul teatralizat.** În primul caz avem de-a face cu o tensiune confesivă ce se oferă pe sine, primordială, încrezătoare în puterea ei de a designa personalitatea autorului. E lirica în sine, necontaminată de alte atitudini literare, expansivă ca un flux al eului. În al doilea caz situăm un ușor reflux al fenomenului liric, care din pudoare, din voluptatea malițioasă a travestiului ori, mai ales, din tendința unei obiectivizări a lumii intime, mergînd pînă la degringolada spectaculoasă a elementelor materiale, într-un spațiu al disponibilităților subconștientului și al proteismului conștiinței, ne apare îmbinat cu un factor dramatic definitoriu. Rezultatele artistice sînt adesea complexe, insolite, ducînd la o aprofundare a lirismului însuși, împrospătat pe seama jocului de alteritate.

În cadrul lirismului nud deosebim cîteva direcții dintre care cea mai fertilă și mai semnificativă la ora de față ni se pare a fi **barocul metaforizant.** Metaforizarea prolifică, caracterul adesea centrifug al imaginii, abundența decorativă, clarobscurul sensurilor, liniile sinuoase ale expresiei constituie trăsăturile comune ale unei numeroase familii poetice, aplicată în genere percepției naturii, din al cărei material generos apar vaste transfigurări: Ion Alexandru dezvăluind misterele blagiene ale unui univers rural surprinzător de concret în mitosul său, Ion Gheorghe evocator al freamătului cosmic, al prestigiului spațiilor dar și al practicilor magice care dau poemelor o arhitectură fantomatică, Adrian Păunescu, receptînd prin porii gigantic măriți un univers colosal și dinamic, într-o ebuliție vanitoasă, Gheorghe Pituț, poet al adîncilor dileme morale pe un ton de gală țărănească, silvestru ermetic, Sorin Mărculescu pierdut pe întinderile imemoriale, biblice, ale confruntării cu senzualitățile subtile, C. Abăluță, celebrînd o natură încifrată, rece și negravitațională — iată reprezentanții ei de frunte.

Complementar oarecum cu această poziție se află un **baroc conceptualizat** care ne întîmpină în producția unor Nichita Stănescu, Grigore Hagiu, Cezar Baltag, Gabriela Melinescu, poeți fascinați de dansul noțiunilor, într-o temerară tentativă de a ridica o construcție poetică pe un fun ament de văzduh. Pînditi adesea de diluția modelării unor curbe verbale gratuite, foarte productivi (cu excepția lui Cezar Baltag), mobili, literar-impresionabili, rămîne de văzut cum își vor clarifica mesajul impetuos.

O altă modalitate e a **lirismului oracular.** Aceasta ni se înfățișează ilustrată de straniile legende zămislite de ea însăși ale Ilenei Mălăncioiu, de jocul elegant al dureroaselor penumbre practicat de Dan Laurențiu, de poverile de miracol purtate pe spinarea biblicilor asini ai lui Marin Tarangul, de asimetriile spiritului propriu, ieșind tulburător din febra experienței barbiene, al lui Mircea Ciobanu, de sensurile străvezii mișcătoare ale versului cultivat de Ilie Constantin. În fine, de construcția savant eliptică, de feerie ascetică a unui poet încă puțin cunoscut, Vasile Latiș. Liricii din această categorie vizează o creație somptuoasă, procesională, care să „oficieze" tainele interioare în public. Aceasta e numai parțial confesivă, în rest fiind ingenuu declarativă. E o situație aparte a poeziei claustrării, însetată de o compensație plastică.

Înrudit cu această poziție ne apare **lirismul extatic.** Avînd un precursor în Camil Baltazar, direcția lui ni se prezintă ca o suavă incantație, ca o perpetuă mirare, chiar dacă uneori patetică și studiat-încruntată în fața lumii. Bucuriile sînt necontrafăcute, suferințele nu sînt conduse prin filtre ce le-ar răci, ci acceptate ca un dat existențial. Straturile afective cele mai pure, primordiale, își spun cuvîntul deopotrivă la Ana Blandiana (în ciuda azvîrlirii unor plase ideatice în undele seninului sufletesc) și la Angela Croitoru (exponentă tipică a extazului), la Vasile Nicolescu (poet cu mai multe fațete) și la Cezar Ivănescu (cîntăreț intens al aluviunilor morale în albia paradisiacă). Acestei ramuri poetice îi aparține și Ion Negoițescu, poet al extazului ermetizat la nivelul verbului.

Lirismul caligrafic e varianta „formală" a celui extatic, absorbția emoției în travaliul delicat, în chinezerie, cu un numitor livresc augmentat însă (maeștrii fiind în special Blaga și Adrian Maniu). Exercițiul expresiv, mai mult sau mai puțin încărcat de „filozofie", se delasează de la hieratismul icoanelor pe sticlă (Aurel Rău) pînă la cotidianul vieții lîncede de tîrg (Petre Stoica) și pînă la imaginile ample, marine (Anghel Dumbrăveanu) ori terestre (Grigore Arbore, Ion Pop), toate însă mătăsoase, fluide. Aerul e umplut de vapori, culorile sînt limpezi, umede, contururile se muzicalizează.

La o distanță mai mare se află **lirismul discursiv.** Termenul nu implică principial o notă peiorativă, discursul fiind un vehicul și nu un conținut al actului poetic. Modalitatea acestuia e legitimă în cadrul poeziei care deschide ușile spre a se adresa mulțimii. Șoapta mărturisirilor se amplifică, ca la difuzor, spre a electriza masele, iar exortațiile sînt nelipsite, deși efectul lor mai autentic rezidă în implicație. Lăsînd de o parte ceea ce este caduc printr-o perseverentă practică jurnalistică, găsim la poeții pe care-i numără această formulă momente patetice, temperaturi de coral solemn ori măcar cuceritoare fanfare verbale (Maria Banuș, Nina Cassian, Eugen Jebeleanu, Cicerone Theodorescu).

Ultimele decenii lirice s-au arătat propice unui soi de **romantism clasicizat.** Cultura (ca și, desigur, un anume scepticism modern de atmosferă) i-a împins pe poeți să-și înghețe mările interioare, să-și transforme zbuciumul în imobile valuri de cleștar. După convertirea întru serenitate a lui Al. Philippide, s-a manifestat personalitatea lui Ștefan Aug. Doinaș, care-și trece frămîntarea pe un ton elen, resemnat în eleganța-i fără cusur. Al. Andrițoiu, îmblînzindu-și neastîmpărul moțesc pînă la a-l deprinde să pipăie versul ca pe o faianță, Ion Horea, cîntăreț bucolic al Ardealului pe strune străvechi, Radu Cîrneci, rapsod al unei iubiri senzual-mitologizate, Tudor George, supunîndu-și energia unui canon al frumosului tradițional, confirmă și ei fenomenul.

Trecînd la lirismul teatralizat, reînviat de curînd, vom menționa mai întîi **lirismul antisentimental,** care e o formă, mai mult sau mai puțin discretă, a antilirismului. Ridicîndu-se împotriva „sentimentului", poeții respectivi trag un semnal de alarmă împotriva, de fapt, a insesizabilelor tentacule formale ale acestuia. Pentru a distruge reprobabilul „sentiment", inexistent în sine, se impune a fi dinamitată întreaga structură poetică în care acesta sălășluiește. Așadar o iluzorie rebeliune împotriva „fondului" duce la o reală (și încununată de succes) insurgență împotriva „formei". Adaptîndu-se tonului ironic, se cultivă toate consecințele acestui nou limbaj. Apare o gîndire ironică și o fantezie ironică, ducînd la o nouă convenție, care prin însuși insolitul ei frapează, capătă un aer spectacular. După mularea pe temperamente, lirismul antisentimental e mai **afabil,** comportînd întrucîtva nostalgia efectelor repudiate, ca la Ioanichie Olteanu (care înscenează excelente balade moderne), la Alexandru Lungu (care ne prezintă fișe ale crizelor de memorie), la Mircea Ivănescu (care parodiază stilul livresc) sau mai **șocant,** mai necruțător, ca la Constant Tonegaru, „clasic" al curentului, la Geo Dumitrescu, poet al ironiei dezvoltate, nutritive, azi reprezentantul de frunte (singurul în „stare pură") al versului antisentimental. Tot aci trebuie inserat Ion Bănuță cu ale sale „panorame" în spiritul lui Budai Deleanu și al lui Anton Pann, pudică și resemnată pulverizare a unei epopei virtuale. Și un tînăr poet al sarcasmului: Ioanid Romanescu.

Suprarealismul cuprinde două generații distincte, cea a lui Virgil Teodorescu și Gellu Naum și cea a lui Vintilă Ivănceanu și Virgil Mazilescu. Caracterul său ostentativ amorf e mlădiat, supus în tot mai mare măsură inteligenței artistice care îl modelează, transformîndu-l într-o forță de șoc în slujba unor intenții deloc sibiline. Acrobațiile pe sîrma cuvintelor cedează locul unor acrobații pe sensuri. Astfel, modalitatea, altădată ostracizată, intră în metabolismul organismului literar. De altfel, sămînța suprarealistă, purtată de hazardul vînturilor, a căzut pe ogoarele a numeroși poeți tineri care cu osîrdie au semănat altceva.

Odată cu Marin Sorescu intrăm în domeniul unui **lirism burlesc.** Continuînd linia Minulescu-Topîrceanu, cu vrednicie și se pare fără remușcarea de a fi ratat șansa suprarealistă sau onirică, autorul „Tinereții lui Don Quijote" propune o formulă de bonomie, aptă de multiplicare deconectantă și bineînțeles contagioasă. Ion Gheorghe, în ipostaza de autor al „Zoosophiei" încearcă o „încrucișare" între absurd și un ambițios sistem de intenționalități, apropiindu-se astfel de arlechinada soresciană.

Un **lirism halucinant** își găsește expresia în trei personalități poetice foarte diferențiate. Cu un suflu hamletic, cu o neagră înflorire poescă, altoită pe un robust trunchi autohton la Emil Botta, poet de mare anvergură în precipitarea spovedaniilor sale incoerente și, avem impresia, încă insuficient prizat. Cu amara dezinvoltură a delirului care rostogolește de-a valma imagini de groază și de beatitudine, între fruntariile universului strîmt la atît de rimbaldianul Dimitrie Stelaru. Și cu o descuamare de inumerabile imagini policrome în scurte viziuni ale visului saturat de vis, trecînd rigoarea barbiană în desfrîul după care aceasta oricum tîniea, la Leonid Dimov.

În încheiere înscriem paragraful **lirismului experimental.** Acesta e reprezentat de cîtiva poeți a căror creație a îndeplinit un rol de ferment, anticipînd viziuni si forme noi, în masa cărora s-a dizolvat sau, dimpotrivă, dînd dignitate, contribuind la asimilarea celor vechi în umbra cărora se pierde... Cine poate determina cu exactitate parametrii intuițiilor lui Perpessicius, romantic clasicizat, caligraf, extatic și mai cu seamă antisentimental avant la lettre? Ca și acesta, mentor neostenit și ardent al tinereții. M. R. Paraschivescu e un vestitor. Ultrarafinat posesor de meșteșug și chiar de meșteșuguri (uneori derutante în divergența lor) autorul „Cîntecelor țigănești" și al „Versului liber" e dispus oricînd să aplice unelte noi mai suple. Dintre tineri, prin livrescul de fină textură și prin devotiunea întru poezie, l-am putea bănui pe Romulus Vulpescu.

Ne-am oprit, în acest spațiu foarte restrîns, la cîteva nume răspunzînd, după credința noastră, fie unor personalități închegate ori în devenire, fie unor tendințe mai pronunțate ale mișcării poetice actuale. Nu ne vom angaja în discuții, imposibile de altfel aci, rezervîndu-ne alte prilejuri pentru detalierea, pentru (dacă mai e nevoie) „argumentarea" modestei și evident, incompletei schițe de față.

Gheorghe GRIGURCU

Mihail Dragomirescu

● „Fala unei națiuni și puterea ei de stăpînire intelectuală numai prin acele producte se formează și se măresc, care sînt izvorîte din chiar adîncul propriei sale ființe".

★

● „Oricît de deosebit ai fi de cealaltă lume, oricît de ciudat — din momentul ce opera ta reprezintă însuși adîncul existenței tale omenești, n-ai nici o teamă: vei fi înțeles de toți, și ciudățenia ființei tale va fi originalitatea: **un farmec mai mult pentru cine te va citi, oricît de strein ar fi el".**

★

● „Se poate foarte bine ca o societate să fie bună, inteligentă; se poate ca ea să asculte, să înțeleagă și să ajute pe omul de geniu, și totuși omul de geniu să rămînă nemulțumit, să rămînă sincer nemulțumit. Căci sufletul lui e atît de delicat și de gingaș, că nu poate răbda materialitatea lucrurilor oricît de favorabile ar fi ele pentru restul muritorilor. Un asemenea om, însă, avînd tocmai această finețe de pricepere și de simțire, pătrunde, cu sufletul său chinuit, mult mai adînc decît noi în țesătura fundamentală a lucrurilor și a vieții, smulge din sînul firii înțelesul ființei ei viitoare...".

★

● „...În plînsul unui om de adevărat talent nu vom simți niciodată ura strîmtă și personală în contra contemporanilor. În acest plîns vom descoperi totdeauna o preocupare mai înaltă, o idee mai caldă, mai simpatică decît patima personală. Acesta e semnul talentului, aceasta face ca să fim și noi mișcați de plînsul omului de talent, deși poate nu-i împărtășim de loc părerile — și aceasta face ca vorba lui să calce pe veacuri".

★

● „E un mijloc de trai, literatura, iar nu o religie! Și acest mod de a privi lucrurile tinde din nenorocire a deveni general".

★

● „Criticul, prin însăși definițiunea lui, trebuie să fie accesibil la toate manifestările de artă, la toate felurile de originalitate, fie în concepțiune, fie în mijloacele prin care concepțiunea se realizează (...) tocmai în această completă abnegațiune... **stă puterea criticului de a judeca cu dreptate infinita varietate a scriitorilor și artiștilor".**

★

● „Erudiția și argumentarea nu pot ține locul intuiției estetice, aceasta se întărește prin acelea; dar fără ea nu prețuiesc nimic".

★

● „Scriitorii astăzi au și ei dreptul la cetatea lor și cu greu mai poate intra într-însa vreun străin fără să-i respecte legile".

M. Ivănescu
Versuri

Iordan Chimet
Lamento pentru peștișorul Baltazar

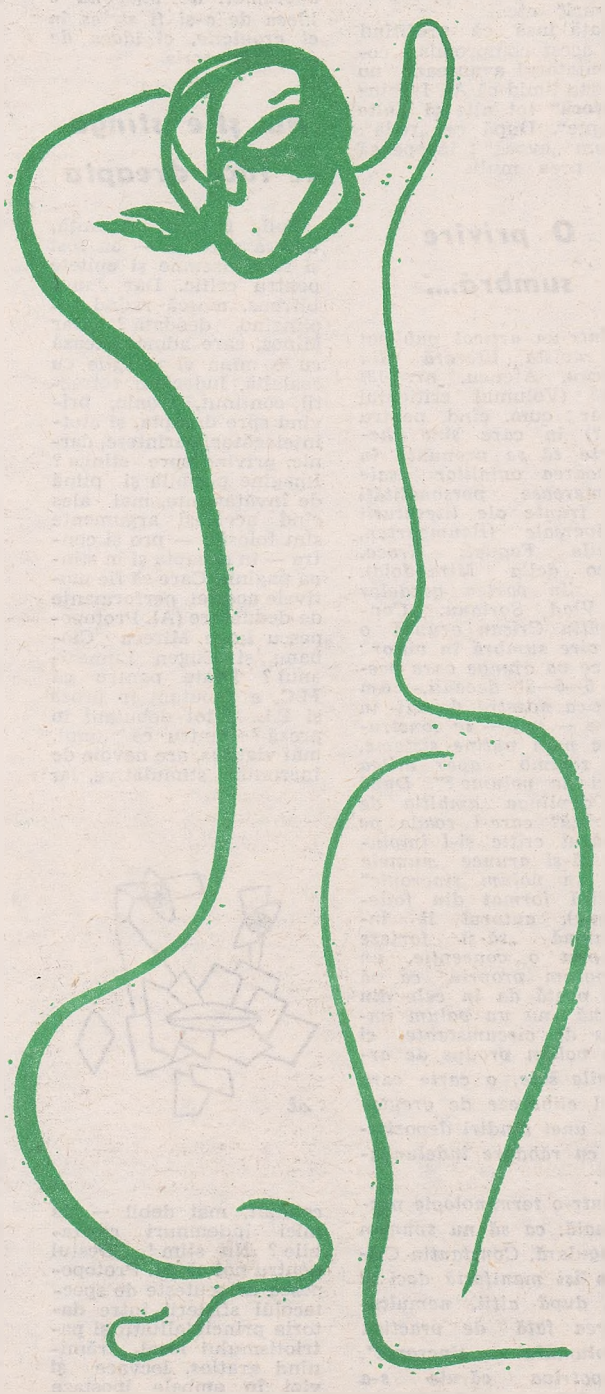
Cît de firească și totuși cît de vană este dorința de a ordona încontinuu realitatea bogată, diversă, dinamică a literaturii în curs de dezvoltare, de a stabili cotele definitive ale unui relief atît de mobil, vălurind indecis, surpînd creste și înălțînd depresiuni într-un dans de forme efemere. Se constituie periodic în poezie, proză, critică liste exclusive de scriitori care reprezintă elita recunoscută de toți a momentului literar respectiv. Se dă astfel impresia că ne mișcăm pe un teren ferm, unde totul se poate discerne, clasifica, măsura. Cît de iluzorie este această aparență și cît de puțin contează anticipările în literatură știe oricine aruncă o privire în trecut. Ce surpări catastrofale de prestigii, ce urcușuri imprevizibile! Priveliștea acestui marasm al valorilor trebuie memorată căci ea cuprinde o învățătură umilitoare și tristă, dar adevărată: critica, vai, nu este o Casandră! Departe de asta, cecitatea ei este aproape totală cînd vine vorba de a determina cantitatea de aur curat existent în aliajul de metale eterogene ale operelor prezentului. Această realitate, care nu diminuează funcția activă, orientativă a criticii literare, ci o circumscrie numai în marginile posibilului, mi se pare atît de evidentă încît se poate spune că atunci cînd se referă la opere contemporane judecata de valoare nici nu este treaba criticului. Axiologia sa nu poate fi decît retrospectivă. Căci numai Timpul creează ierarhiile stabile, și acest privilegiu el nu-l va ceda niciodată criticii, oricît de științifică ar deveni ea. Nu ar fi cîtuși de puțin în intenția noastră ca din cele spuse să se deducă în chip eronat că starea criticului ar fi deruta completă, iar contextul său — un haos. Adevărul se află la mijloc, între agnosticism și profetism. Criticul poate și trebuie să tragă o linie despărțitoare, să distingă talentul de simpla veleitate, puterea de creație de dispoziția mimetică, consistența unei opere de vacuitatea alteia. Ceea ce îi scapă însă sînt proporțiile absolute și relative ale talentului și ale operei. Vocația de poet a lui Eminescu, sau cea de romancier a lui Balzac, era evidentă pentru oricare dintre contemporanii lor. Dar nici Maiorescu, în cazul scriitorului român, nici Sainte-Beuve, în cazul celui francez, nu au știut de fapt pe cine au în față. În literatură, ca și în viață, augurii sînt un mit. Cum putem deosebi astăzi, cînd aceeași sevă nouă pare a pulsa prin toate nervurile, frunzele perene de cele care mîine se vor veșteji? Organismele literare, ca și cele biologice, sînt capabile de surprize: se întîmplă uneori ca tocmai cele robuste să se prăbușească subit și să piară și dimpotrivă cele aparent plăpînde să reziste și să supraviețuiască. Cine poate garanta că marea poezie de mîine se face pe drumul afirmărilor spectaculoase și nu în cine știe ce ungher secret? De aceea considerăm că listele de poeți e bine să rămînă deschise. Căci oricînd se poate ivi o personalitate care să irupă în șirul lor sau chiar să surclaseze întreaga echipă.

Aceste gînduri ne-au venit citind volumele a doi poeți, neincluși în liste măgulitoare, dar ale căror versuri m-au impresionat în mod deosebit.

Ce trebuie să fie în primul rînd poezia? Viziune, cuvinte potrivite, melodie, ton? Citind **Versurile** lui Mircea Ivănescu mă conving că tonul face nu numai muzica, dar și poezia. Ca să evit o confuzie vreau să precizez că prin melodie, prin ton înțeleg exclusiv acel flux magnetic interior care străbate vers după vers și umple cuvîntul, fraza, textul cu o substanță extrem de omogenă și particulară și care se deosebește cu totul prin natura sa de armoniile ce pot rezulta din diversele elemente ale prozodiei. Misterul poeziei lui Mircea Ivănescu rezidă în tonul de o extraordinară specificitate pe care autorul a putut să-l invente, să-l descopere fără a-l scăpa și a-l pierde apoi pe vreuna din pistele atîtor alte melodii preexistente care solicită concomitent și, de obicei, anihilează pînă la urmă impulsul muzical original. Cu un gest decisiv Mircea Ivănescu și-a croit o albie melodică proprie în care substanța lirismului său a curs apoi aproape de la sine. Cum să definim acest ton atît de caracteristic și atît de greu de caracterizat fără a pronunța cuvîntul **inefabil,** atît de suspect unora? Am văzut întotdeauna în nerecunoașterea elementului inefabil expresia unei voințe nobile de a nu preda critica spiritului contemplativ, pasiv, de a păstra neatinse posibilitățile, funcția și eficacitatea ei. Dar este absurd a contesta, cel puțin în cazul anumitor poeți, acea realitate sensibilă a poeziei care se reflectă clar și distinct în psihicul nostru numai pentru motivul că se întunecă și devine confuză la nivelul expresiei. Tonul „Mircea Ivănescu", foarte personal, nemaiauzit (cel puțin într-o arie lirică mai restrînsă) se imprimă adînc în memoria auditivă a cititorului, rămînînd inconfundabil. El este atît de esențial și predominant în această poezie încît după un exercițiu de lectură și după ce te obișnuiești cu textul poți să demonstrezi „experimental" existența inefabilului făcînd o mică experiență; pe un traseu de frază limitat îți abați atenția de la sens: cuvintele se estompează, poezia rămîne. Dacă traducem acum elementul inefabil — prin aproximații trădătoare —, tot ce se poate spune, cred, mai exact despre tonul acestei poezii este că exprimă o nesfîrșită oboseală existențială, filtrată din mii de experiențe profund omenești, depusă în suflet diurn în straturi tot mai dense, o oboseală în care pătrunde ceva din acea debordantă senzație fundamental sartriană, temperată cu multă resemnare și iubire, o oboseală ajunsă la intensități extreme, dînd în chip paradoxal un sentiment de securitate totală, o indiferență la agenții externi. „Aș vrea să mă așez pe marginea trotuarului" — capitulează extenuat într-un vers memorabil poetul, fără voința salvării măcar a aparențelor. Poetul își spune versurile într-o dicțiune de lentă sinucidere, parcă cu venele tăiate, într-un interval măsurat de scurgerea sîngelui din corp. Citite de cititori, versurile își impun pînă la urmă ritmul. Lectura mentală, oricît de încetinită prin încordări de atenție, se dovedește prea rapidă pentru mișcarea lor în obsedant ralenti. Ca să le nimerim tempo-ul secret trebuie să le citim cu voce tare, punînd mari pauze ostenite între cuvinte.

Pe lîngă sursa ei existențială, această lungă epuizare, care face din întregul volum un singur poem, mai are încă una: la oboseala de a trăi, poetul adaugă oboseala de a face literatură. Căci aceasta este văzută aici ca o tristă convenție, ca o denaturare a sensurilor intime ale omului, ea se **face:** „Oricine poate să facă vorbe unele după altele — / oricine poate să vorbească — nu asta / e principalul". Poetul repetă mereu „s-ar putea face" sau „putem face" (un scherzo, o poveste, un colind), se referă deseori la nuvele și romane scrise, neterminate sau rămase în stare de proiect cu aerul că nimic nu este mai ușor, dar totodată și mai inutil, decît a face artă, literatură. Ceea ce sugerează aici, se exprimă direct și concentrat în altă parte **(Vorbe, vorbe, vorbe...):** „e uneori atît de ușor / să știi să așezi vorbele unele lîngă altele / să însemne ceva — ceva ce nu se mai așează / de loc exact peste ce știi tu cu adevărat / că e în tine — că simți." Atitudinea poetului față de artă se dezvăluie plenar printr-un gest larg și leneș de ironie și blazată nepăsare într-un început de poem de mare efect: „Nu trebuie să povestești o poezie — am citit / un sfat către un tînăr poet — deci să nu povestesc / cum, foarte devreme, ea se scula dimineața..."

Mircea Ivănescu impune nu numai un ton, ci și un decor și un ceremonial aparte. Hall-urile obscure, ferestrele cu draperii grele de la care personaje ciudate privesc în stradă pe înserat, fotoliile adînci în care se cufundă siluete fantomatice, căminul în care focul arde fără a încălzi îndeajuns, blănurile de pe podea, abajurul discret — toate acestea formează o atmosferă densă, stranie, de neliniște și de protecție totodată ca în romanele surorilor Brontë. Mircea Ivănescu reinventează poezia interioarelor, intensifică prin prezența unui personaj baudelairian: pisica, reprezentînd aici totodată relaxarea domestică și misterul terifiant al acestei bizare locuințe. În acest decor se desfășoară scene disparate dintr-o poveste de dragoste mai veche. Dragoste nefericită, poate neîmpărtășită, păstrată prin suferință într-o proaspătă actualitate. Personajul central care transpare prin vălul memoriei este **Ea,** femeia enigmatică, în jurul căreia gravitează îndrăgostiți bizari prinși într-o rețea de raporturi delicate și ambigue, făcînd gesturi de ceremonie lunatecă în care tandrețea și morbidul se amestecă. **Versurile** lui Mircea Ivănescu trebuie să fie deci interpretate ca un vast poem de dragoste de o idealitate dureroasă, unul din cele mai tulburătoare din cîte s-au scris la noi în ultima vreme, un poem al **fidelității** pînă dincolo de moarte, al tentativei disperate de a menține în **prezent** ceea ce după legile firii declină iremediabil. Oboseala profundă a poetului este reversul acestei încleștări.



Desen de JANA GERTLER

★

Poate că titlul, care a făcut ca unii de-abia ajunși la capătul lui să-și formeze deja o părere definitivă, nu a fost prea bine ales, îndreptînd presupunerile ipoteticului cititor într-o direcție atît de neașteptată, ca să nu spun contrară, încît cîțiva au și luat volumul drept o carte pentru copii, sau ceva asemănător. Lucrurile se lămuresc... mergînd direct la text. **Lamento pentru peștișorul Baltazar** devine atunci ceea ce este de fapt în esență, un cîntec grav adică, un bocet, o elegie interminabilă. Dacă am fi obligați să caracterizăm telegrafic această carte de care ne ocupăm acum (cum de fapt și sîntem prin spațiul foarte restrîns ce ne stă la dispoziție) am spune că ea reia într-o manieră modernă, pe alocuri suprarealistă, o temă mai veche, foarte frecventă cîndva în poezia română: cea a dezrădăcinării, a dorului de casă, de plaiul natal. Această temă se împletește într-un chip foarte singular cu motivul biblic al întoarcerii fiului risipitor (și rătăcitor), primind pe parcurs, fugitiv și alte sugestii de aceeași natură. Astfel prima secțiune mare a volumului, în care s-a văzut pe bună dreptate o evocare a copilăriei, poate fi interpretată și ca o transpunere în fabulă și feerie a scenei întoarcerii fiului risipitor și la un nivel încă mai profund chiar ca o alegorie subtilă și subversiv laică a nașterii lui Cristos. Peștișorului Baltazar, care este numit într-un loc „prințul", i se aduc daruri. Episodul este însă o variațiune burlescă pe o temă solemn evanghelică. Cuprinse într-un vîrtej de diabolice metamorfoze, care le anihilează intenționalitatea firească, menirea, darurile sînt de rău augur, prevestind noului născut, Mesia apelor care săvîrșește miracolul de a umbla... pe uscat, că lucrurile nu ne aparțin, că nu pot fi luate în posesiune, că în fiecare din ele se ascunde un Proteu malițios. O lecție amară se desprinde din această ofrandă ironică.

Volumul de versuri al lui Iordan Chimet este în mare parte o fabulă cu pești. Sensul simbolic este evident. Dintre toate viețuitoarele, peștele este predestinat anume să migreze. Patria sa este exilul. El se culcă pe undă, și unda e mereu alta; nu are casă ca omul, vizuină ca lupul, cuib ca pasărea, tunel în pămînt ca șarpele. Este de aceea firesc ca acest cîntec profund de dezrădăcinare să se desfășoare sub zodia și simbolistica peștelui, plutitor nefericit, lansat mereu în fluide digresiuni, pîndit de mreje și capcane. Și alte „personaje" ale fabulei conțin aluzii la tema principală a cărții. Scoica de pildă era le vechii greci mandatul de expulzare, semnul ostracismului.

Pe fondul acestui sentiment copleșitor: drama dezrădăcinării, dragostea pentru locurile copilăriei se înscriu toate celelalte, comune, fundamentale: nostalgia vîrstei infantile, dragostea (recomand în mod special cititorului frumoasa poveste a lui Arghir, **Lamento cu o mare baaaaaalenă, cu un lac galben și cu frumoasa Elenă),** trecerea timpului, moartea. Sentimentele simple și adînci se exprimă însă aici prin mijloacele unei arte complexe. Iordan Chimet este înzestrat cu însușiri care de obicei se resping și nu se află în stare naturală decît disparat: umor și gravitate, vocația jocului și înclinația spre meditație, plăcerea grațiosului și simțul materiei, rafinamentul și simplitatea. Poezia sa reprezintă o rezolvare continuă de contradicții, fiind un amestec ciudat de gratuitate și conținut, de spumoasă dantelărie și miez viu, ardent. Autorul știe să prețuiască și să valorifice cuvintele, cunoaște exact, ca să spunem astfel, grupa sangvină a fiecăruia și posibilitățile lor de unire. Acest simț lexical dezvoltat explică și umorul remarcabil al poetului, care folosește cu virtuozitate unele procedee suprarealiste, umor care destinde dar nu modifică tonalitatea fundamental gravă, asemeni unui allegro cîntat la violoncel.

Dintre cele patru cicluri ale volumului cel mai tulburător și în același timp și cel mai direct, mai simplu, mai descărcat de figuri și figurație, mi s-a părut al doilea, **Lamenti pentru noi, cei de pe ape.** Citez la întîmplare: „ceața ne privea cu ochii roșii pe catarg / sora mea alerga vrăjită spre apă: / — Alge și zîne, rîme, broaște, paseri ostenite din larg / visul tălmăciți-l: cine mă scapă? // în fum, felinarele verzi clipeau către lună / noi rîdeam liniștiți la masa veche de lemn / — fată iubită, i-am strigat, sau poate fată nebună / primește dragostea, cînd îți trimite îndemn // chemarea vrăjită, în zare n-o alunga / văpaia de aur a inimii e-al stelelor semn / iubito sau, poate, copilă-i strigam, ușa n-o fereca / primește dragostea cînd îți trimite îndemn // vai vouă! Vai vouă, orbilor! alergînd către apă striga / inimii mele, paznic trimiteți în zbor / calea spre stelele voastre n-o vor urma / (așa striga ea: Vai vouă! Vai vouă, orbilor!) // atunci colanul de scoici de la gît am zărit / șobolanul negru, cu pălărie / poftiți domnilor marinari, striga amețit / ce tainică, minunată călătorie // această fată care s-a despletit plîngînd / o petrecere regească va fi în curînd". **(Un cîntec de groază (Cu o petrecere regească)).**

Valeriu CRISTEA

ochiul magic

„Amicul" Kafka

Deschidem ultimul număr al revistei **Magazin** (în progres, pe cît se pare) avizi ca de obicei să aflăm ce se mai aude prin literatură, prin artă. Ce minunății se produc.

Ce e foarte nou în aceste vaste domenii? Ne repezim mai întîi la **Curierul editorial.** Un fapt teribil de șocant: „Poetul Darie Novăceanu **NU** apare cu versuri „cum am putea presupune" (reporterul se joacă cu nervii noștri și așa încordați la maximum), ci: (ei bine!) **„ci cu note de drum".** Ne-am mai destins puțin, nervii noștri cer altceva, la fel de tare dacă se poate. (Pentru menținerea dispoziției în care cu greu am intrat, închidem ochii asupra împrejurării că în ianuarie ni se vestesc a fi „în curs de apariție" volume publicate, să zicem, în noiembrie: „Călare pe două veacuri" de Sextil Pușcariu, „Șatra" de Zaharia Stancu etc.)

Mergem cu încredere înainte și la rubrica **Meridiane** aflăm, ca pe o chestie foarte veselă, bună pentru o duminică în sînul familiei, că Max Brod s-a făcut „celebru mai cu seamă prin faptul că nu a respectat dorința marelui său AMIC (!), aceea de a-i arunca în foc manuscrisele".

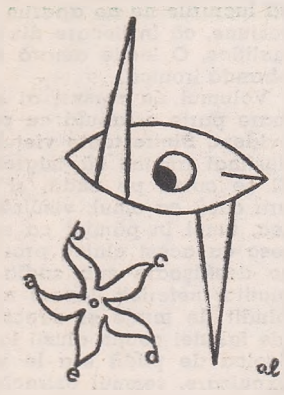
Poate că bănuiți cine a fost veselul „amic", ale cărui isprăvi în compania celuilalt „amic" distrează și acum de minune pe cititorii săi sau pe amatorii de anecdote picante al cărui erou este.

Auzi, domnule, l-a rugat „amicul" Kafka să-i satisfacă și el, acolo, „o dorință" și el a refuzat. Între amici, merge.

Decupați două sprîncene...

Cînd, cuprinși de panică, nu mai știam unde să căutăm și să găsim originalitatea, pentru că totul fusese spus înainte de noi, în toate modurile imaginabile, vocea providențială a lui Grigore Sălceanu, colaboratorul Tomisului, *aduce lumină și liniște în turma rătăciților, convingîndu-ne cu pilde adînci. Eminescu unic? Dar el a avut urmași „care au scris la înălțimea lui", „o poezie de claritate — însușire esențială a geniului poporului român (se putea?) — de simplitate, naturalețe și sinceritate...". Ca să variem puțin exemplele, să trecem și la alte domenii. Este sau nu este Lindberg primul om care a trecut oceanul în zbor? Dar ce are a face că a fost primul? El a avut înaintași (?), „și după el, dacă nu ne înșelăm, au trecut și alții, și cu o viteză mult mai mare". Și, ultima și cea mai zdrobitoare dovadă: parcelați chipul Giocondei, decupați „două sprîncene (nu mai multe!), o șuviță de păr și o margine de bărbie" și veți constata cu uimire (dar și cu secretă satisfacție) că seamănă cu atîtea altele. Cum, nici măcar da Vinci n-a scăpat de fatalitatea originalității netotale? Mentorul tomitan ne face să sperăm din nou, enunțînd această frază: „Nu trebuie să descurajeze pe nimeni permanența sentimentelor: iubire, ură, groază, nostalgie, liniște, incertitudine, regret, necunoscut și celelalte, cu toate nuanțele lor. Ele nu pot fi desființate" (s. n.).*

Ei bine, dacă permanențele nu pot fi desființate și criticii „maliționși" vor ști să stea la locul lor, îndemnul străvechi devine iar actual: scrieți, băieți, scrieți, după rețetarul pe care revista Tomis îl oferă cu generozitate.

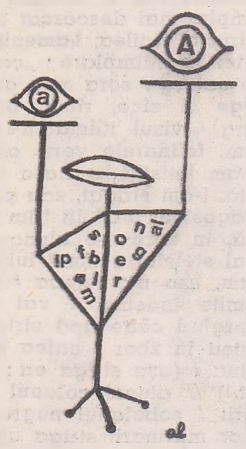


foiletoanele cețoase ale unui începător. Preferințele criticilor de la Ateneu *merg cu o foarte voioasă decizie spre ultimele.*

Singura posibilitate de a putea înțelege acest bizar clasament ar fi, se pare, de a merge puțin în mîini, cu capul în jos...

Noutăți

Ce va înțelege cititorul (curios să știe totul cu un ceas mai devreme) ce reprezintă romanul lui Al. Ivasiuc **Cunoaștere de noapte** — în curs de apariție — din recenzia ce i se face în buletinul **Cărți noi?** Și mai întîi ce înțelege recenzentul însuși? (E. Donoiu).



„Spre deosebire de cele două cărți publicate pînă acum — **Vestibul** și **Interval,** în cea de față — **Cunoaștere de noapte,** Al. Ivasiuc anunță încă de la început tema cărții: sentimentele prin care trece Ion Marina „înalt funcționar într-un minister-cheie" în momentul în care află că soția sa..."

Lăsînd la o parte turnura nu foarte gramaticală a frazei, să ne oprim asupra unei chestiuni mai palpitante. Așadar „spre deosebire de" — cărțile anterioare, acum romancierul se dedă următoarei practici: iese în fața publicului și „anunță" chiar „de la început", cu extraordinară decizie în glas, **„tema cărții".** Ca să nu înceapă discuții, să nu mai fie vorbe, să spună unul — una și altul — alta. Iată, dragi cititori, „tema cărții mele: „sentimentele prin care trece Ion Marina". Întîmplarea face că noi cunoaștem romanul. Cu mîna pe inimă, putem „anunța" pe recenzent că lucrurile nu se petrec de loc așa.

În fraza care urmează, se afirmă că: „Acțiunea" e urmărită „într-un ritm precipitat, cu un limbaj simplu..."

În problema „ritmului" nu vrem să intervenim; cît despre „limbaj" avem serioase îndoieli că atributul ce i se potrivește ca o „mănușă" ar fi acela de: „simplu".

Mai departe aflăm că: „Cea dintîi secvență a romanului este **redarea** (!) mediului de spital..." Să se fi specializat autorul **Intervalului** în „redări" de acestea, bruse, peste noapte, și noi să nu fi prins de veste? Este posibil, vom mai medita.

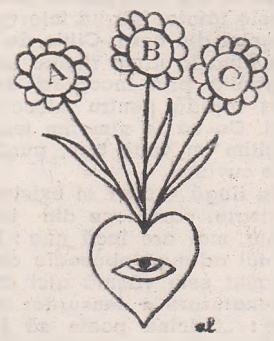
Mai ales că puțin mai încolo vine vorba de **„redarea** unor tablouri de un realism și de o..." etc. Să admitem, de vreme ce recenzentul ține atît la asta, că Al. Ivasiuc „redă" fel de fel de lucruri, de „tablouri" etc.

Iată însă că profitînd de acest compromis, comentatorul avansează nu foarte timid că Al. Ivasiuc **„evocă"** tot alte și alte „fapte". După ce „redă", acum „evocă"; începe să fie prea mult.

O privire sumbră....

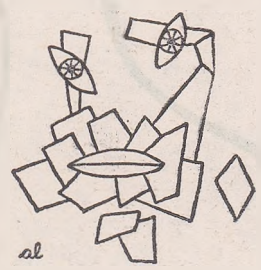
Într-un articol publicat în revista literară din Bacău, Ateneu, *nr. 12/1968* (Volumul criticului tînăr; cum, cînd, pentru ce?) *în care sînt chemate să se pronunțe în favoarea opiniilor sale numeroase personalități de frunte ale literaturii universale (Baumgarten, Emile Faguet, Croce, Pico della Mirandola), iar din partea gazdelor — Vlad Sorianu, Constantin Crișan aruncă o privire sumbră în viitor: „...ce va ajunge oare peste 5—6—8 decenii, din critica noastră de azi în care — vai — se construiesc prea puține sisteme, în schimb apar atîtea zeci de volume?". După ce deplînge „ambiția de vitrină" care-l roade pe tînărul critic și-l împinge să-și arunce „numele pe un volum sincronic" (adică format din foiletoane), autorul îl îndeamnă „să-și forjeze treptat o concepție, un program propriu" ca să ne poată da în cele din urmă „nu un volum impus de circumstanțe, ci un volum produs de arderile sale, o carte care să-l elibereze de greutatea unei gîndiri depozitate cu răbdare îndelungată".*

Într-o terminologie personală, ca să nu spunem singulară, Constantin Crișan își manifestă deci și el, după alții, nemulțumirea față de practica „volumului sincronic", împotriva căruia s-a creat la noi în ultima vreme un mic curent de opinie. Este el îndreptățit? Da, în măsura în care încearcă să deschidă orizontul criticului, să stimuleze cercetarea serioasă, aplicată. Nu, în măsura în care tinde să se transforme într-o interdicție universală, riscînd să decadă într-o simplă prejudecată. Important ar fi, credem, ca problema utilității volumului de cronici să nu fie pusă în general ci în particular, de la caz la caz. Poate că unii, într-adevăr, nu ar trebui să-și scoată volumul de cronici (ca de altfel orice fel de volum!). Nu vedem însă de ce, pentru atîta, el să fie interzis tuturor, cu atît mai mult cu cît exemplele ilustre nu lipsesc. Căci ce altceva sînt Causeriile *lui Sainte-Beuve,* Reflecțiile *asupra literaturii, criticii și romanului de A. Thibaudet sau atîtea din volumele lui Pompiliu Constantinescu, dacă nu simple și masive culegeri de foiletoane? Soliditatea ansamblului depinde, în definitiv, de rezistența fiecărei piese în parte, și dacă volumul unui autor nu se impune și cade în anonimat, de vină nu e ideea de a-și fi strîns în el cronicile, ci ideea de a le fi scris.*



Nu știe stînga ce face dreapta

Zoil, Proteu, bufniță, umbră a cărții — au fost și sînt însemne și epitete pentru critic. Dar Janus bifrons, mască rizînd și plîngînd deodată? Dar Minos, care admonestează cu o mînă și mîngîie cu cealaltă, judecător retractil, conținut, ironic, privind spre dreapta, și atotînțelegător, părintesc, darnic, privind spre stînga? Imagine posibilă și plină de învățăminte, mai ales cînd aceleași argumente sînt folosite — pro și contra — în dreapta și în stînga paginii. Care să fie motivele acestei performanțe de dedublare (Al. Protopopescu între Mircea Ciobanu și Eugen Lumezianu)? Poate pentru că M.C. e debutant în proză și E.L. e tot debutant în proză? Pentru că unul, mai viguros, are nevoie de încruntări stimulative, iar celălalt, mai debil — de mici îndemnuri caritabile? Nu știm! Destul pentru noi că Al. Protopopescu ne scutește de spectacolul sfîșierii între datoria principialității și patriotismului local, rămînînd grațios, locvace și vioi în ambele ipostaze **(Cronica literară** — Tomis **nr. 12/1968).**



NOUTĂȚI ÎN LIBRĂRII

Sergiu Dan: TASE CEL MARE (E.P.L.).

În continuarea operei de restituire a unora dintre creațiile literare prin care romanul românesc și-a lărgit aria tematică, colecția „Romanțe de ieri și azi", prezintă una din scrierile mai puțin cunoscute ale lui Sergiu Dan.

Radu Cosașu: MAIMUȚELE PERSONALE (E.P.L.).

Un volum de proză prin care profilul creației lui Radu Cosașu își caută împlinirea.

Dominic Stanca: PENTRU UN HOT DE ÎMPĂRAT (E.P.L.).

Nuvele și schițe scrise pe linia tradiției afirmate de prozatorii transilvăneni.

Nicolae Jianu: IUBIRE (Editura Militară).

„Curajul, abnegația, umanitatea fierbinte, setea de cunoaștere, emulația continuă — arată autorul în cuvîntul său — sînt astăzi caracteristice ostașilor noștri și ele pot constitui substanța unei literaturi cu ecouri adînci pentru întreaga societate".

Este tocmai ceea ce demonstrează cele cîteva nuvele din volumul de față.

Vasile Rebreanu: MUNTELE CĂRUNT (Editura Militară).

Viața grea dusă de poporul din Transilvania în urma dictatului de la Viena, ca și însuflețirea cu care masele populare ardelene au întîmpinat eliberarea de sub jugul ocupației hitleriste, iată tema abordată de Vasile Rebreanu în acest volum de proză recent apărut.

Ion Crînguleanu: UN CĂȚEL CA VAI DE EL... (Editura Tineretului).

Ion Crînguleanu ține să demonstreze că poate fi și un prieten al celor mici și foarte mici.

Valentin Silvestru: PREZENȚA TEATRULUI (Editura Meridiane).

În afara considerațiilor de ordin teoretic („Trecutul și prezentul dramei istorice", „Ipostaze ale ideii de experiment"), volumul cuprinde și o suită de „prezențe" referitoare la actualitatea teatrală din țară și de peste hotare, oglindită în manifestări reprezentative.

Sică Alexandrescu: CU TEATRUL ROMÂNESC PESTE HOTARE (Ed. Meridiane).

O trecere în revistă a succeselor repurtate de teatrul românesc pe scenele europene. Totodată volumul remarcă și prezențe românești ale artei regizorale, scenografice, apreciate peste hotare.

***** BIBLIOGRAFIA GENERALĂ A ETNOGRAFIEI ȘI FOLCLORULUI ROMÂNESC** (E.P.L.).

Întrată de curînd în standurile librăriilor, cu un cuvînt înainte de M. Pop și cu o prefață de Adrian Fochi, utilitatea și importanța acestei lucrări nu poate scăpa celor ce se interesează de etnografia și folclorul poporului român.

A. Rădulu, P. Teodor: IDEEA DE UNITATE POLITICĂ LA ROMÂNI (Editura Științifică).

Folosind și prelucrînd o bogată documentație, autorii urmăresc apariția și dezvoltarea ideii de unitate politică de la cronicari și pînă la patosul militant al mișcării socialiste.

Gheorghe Caracas: TREI EVADĂRI DIN LAGĂRELE GERMANE (Editura Militară).

Ediție revăzută și adăugită a volumului Din zbuciumul captivității, *apărut în 1922 și premiat ulterior de Academia Română.*

M. Mihalache: IOSIF ISER (Editura Meridiane).

Lucrarea constituie o contribuție la cunoașterea artistului care a adus un aport important la dezvoltarea graficii militante, iar în pictură a exprimat cu strălucire coloristică dragostea de viață, de natură și de om.

I. Grigoraș: DATORIA ETICĂ (Editura Științifică).

Studiul apărut în „Mica Bibliotecă etică", analizează problema îndatoririlor etice pe plan filozofic, social și politic, în cadrul societăților noi, socialiste.

Octavian Metea: PRIN VALEA CUCULUI — Viața lui Badea Cîrțan (Editura Tineretului).

Figura aproape legendară a lui Badea Cîrțan devine și mai apropiată cititorilor, prin evocarea semnată de Octavian Metea. Considerațiile autorului se bazează pe izvoare inedite, contribuind la integrarea personajului în contextul social, politic și cultural al epocii.

POEZIA:

Dumitru Micu

George Demetru Pan
Gingașul Ariel

George Demetru Pan e din tagma poeților care cred că totul în lume există spre a fi prefăcut în vers : iubirea, mai întîi, bineînțeles, dar și reflecția asupra iubirii, reflecția în genere, pe orice temă, de asemenea lectura, contemplația, admirația, stările depresive și euforice, evenimentele istorice, monumentele de cultură, orele, ziua și noaptea, micro și macrocosmul, tropicele, eul și non-eul, existentul și non-existentul. Pentru asemenea naturi, lumea e un inepuizabil registru de teme, în fața căruia e de ajuns a deschide ochii sau a-i închide pentru ca prilejul versificației să nu se lase așteptat. Să ne înțelegem. Nu e vorba de un magician al cuvîntului, nici de un fanatic al versului absolut ; e vorba pur și simplu, de un poet care nu oboșește niciodată versificînd, indiferent în ce mod, riguros sau liber, și mai ales indiferent sub ce pretext. Nimic mai natural decît adorația unui autor astfel structurat pentru confrații celebri, defuncți sau în viață, cărora le dedică poezii sau le făurește „basoreliefuri". Pasiunea cea mare a lui George Demetru Pan a fost din totdeauna și continuă a fi Camil Petrescu, atît de mare încît și-a compus numele literar după acela al eroului din *Patul lui Procust*. Alt idol e G. Călinescu. Memoriei sale îi este închinat volumul din 1967 — *Dincolo de mine însumi*. În noua carte, *Gingașul Ariel*, e pomenit mereu Blaga, celebrat de altminteri și în culegerea anterioară. Nu este uitat Eminescu. De cîte un medalion beneficiază și o seamă de autori străini : Dante, Hölderlin, Saint-Exupéry, Jimenez. De asemenea, artiști ai altor ramuri de creație : sculptura, muzica (Brâncuși, Dinu Lipatti). Nu mai vorbesc de motto-uri, alt mod de cinstire a numeroși scriitori de diverse nații, nici de dedicațiile de poeme izolate (lui Perpessicius, lui Geo Bogza), politeismul lui George Demetru Pan fiind atît de evident încît nu e nevoie de vreun efort spre a-l dovedi. De altfel constatări de genul acesta rămîn exterioare judecății critice. Am consemnat faptul doar pentru a învedera și pe această cale caracterul livresc în fond, meșteșugăresc, mai precis, al poeziilor din *Gingașul Ariel*, ca și al celor din volumele precedente de altminteri.

Am spus-o : aceste poezii sînt foarte diverse, și tematic și prin compoziție și versificație. De la sine înțeles inegalitatea realizării. Versurile, și cele din cartea de curînd tipărită, și cele din alte cărți sînt dezavantajate îndeosebi de o reflexivitate neabsorbită în lirism, aridă, rece, prozaică. Uneori, în *Viscolul subteran* bunăoară, aceasta ia calea discursivității. Alteori, modul ei e notația. Dar să nu ne pierdem în inventarierea neajunsurilor. Din atelierul poetului ies din timp în timp produse de ireproșabilă execuție, mici vase chinezești, cu contururi zvelte, delicate, suave, uneori fantezii grațioase. O statuetă înfățișează un *Minnesänger orb*, ale cărui mîini „au zidit / spre înalt elegii ce vorbesc / de trecerea frumuseții prin lucruri" și „au mîngîiat sînii / unor închipuite valkyrii, și sînt / cele zece flaute ce-au înălțat / ctitorii de slavă Evridikei". În *Anotimp*, iată-l pe April ivindu-se, copilăros și sprințar, ca în picturile alegorice ale micului romantism, ajustat însă (cel puțin această e intenția) în sens modern, privit „cu ochii lui Cézanne", care gîndesc : „Drapat în zîmbet pueril / se-ntoarce-ntr-un picior April / cînd cana soarelui revarsă / beția crugului întoarsă. / / Mă plec spre tine lui asemeni, / cu mimica poienei gemeni, / s-absorb fantastul rug silvan / gîndind cu ochii lui Cézanne // Oriunde ard, culoare torn / — bat clavicordul, sun în corn, / adînci imensități atinge / și rima sare ca o minge..." De același calibru sînt *Zîmbetul, Amiaza, Mînăstirea Argeș*. În erotice, rezistența artistică o asigură tot pictura, reprezentarea sensibilă *(Pubertate, Epitalam)*, efuziunea, reflecția rămînînd fără investitură lirică. George Demetru Pan e un poet menit, am impresia, să se obiectiveze. Altfel riscă să-și înstrăineze propria natură. Uneori, poetul izbutește să fie plastic și reflexiv, simultan, împrejurare ce dă naștere, precum în *Alb ca zăpada*, unor subtilități și gracilități notabile. „Au venit Algazy la mine, / Și Grummer, ținîndu-se de / obeliscul faimei lor / nedisimulate : — au venit / Algazy și Grummer fără podoabe / cîntînd din gambete — ciudat / instrument ! — cu capetele, poate, / cîntau, înlocuind mîinile cu / supremul lor bun / inteligența /. Le-am făcut / loc în buzunarul din dreapta, / cel stîng fiind ocupat, / de inimă, de prea multă inimă..."

George Demetru Pan trăiește ca poet, asemenea protagoniștilor lui Camil Petrescu, bucuriile minții, și pentru receptarea versurilor sale trebuie ținut, în consecință, în stare de veghe ochiul abstract, intelectual.

Nicolae Prelipceanu
Antú

Nicolae Prelipceanu scrie o poezie ale cărei efecte rezidă în iscusita manevrare a unor anume tehnici. Frecventă e mai cu seamă o tehnică a obsesiei comentate. În majoritate, poemele din *Antú* sugerează o experiență a războiului, vorbind de „morți laterali", „camion cu dinamită", „spital tîrziu", „trupe" și așa mai departe. O reprezentare oarecare, camionul cu dinamită de exemplu, devine laitmotivul obsesiv al unei poezii. Din ea emană alte reprezentări și acestea, încadrate de comentarii, roiesc împrejur, umplînd paginile de zumzet și de un fel de negură care ba revelă frînturi de priveliști, ba le întunecă : „Toată lumea înțelege războiul / toamna într-un camion cu dinamită / în general războiul e un subiect grovaz / camionul gonește pe șosea / frunzele cad pe lăzile de explozibil / ușoare-galbene-roșii bătrîne / în vis sare în aer dinamita / e numai un vis e numai un vis / în general războiul e un subiect grozav..." etc. S-a remarcat, poate, absența (cu vagi inconsecvențe) a punctuației. Prin această licență, ca și prin notația fragmentată, prin relativa incoerență a discursului, se tinde, evident, la obscurizarea textului, la producerea impresiei de straniu, de halucinant, de suprarealitate. La fel procedează, în mare, Ion Gheorghe, cu mai multă libertate în mișcări și implicit cu mai categorice rezultate în plan liric. Nicolae Prelipceanu lucrează mai totdeauna la rece sau, cel puțin, o senzație de răceală încearcă cine ia contact cu elaboratele sale. Straniul, misterul sînt obținute în *Antú* pe o cale net cerebrală, acestea sînt preparate ale lucidității, iar nu stări propriu zise de conștiință. Desigur, lucrurile pot sta, în realitate, altfel, deși e foarte puțin probabil ; cititorul nu judecă însă decît rezultatele, și indiferent de temperaturile subiective la care vor fi fost compuse poemele în discuție nu încălzesc și nu tulbură, dar pot încînta intelectual. Aceasta, vorbind în genere. Sînt în volum și poeme traversate de o delicată emoție, *Corespondent de război* de pildă, însă nota o dau celelalte, cerebrale, unele de un remarcabil rafinament, precum *Pianul scufundat, Balada altui Tristan și altei Isolde*, sau, în și mai mare măsură, poate *Terasa de dans*, adevărată incantație în final : „Legănat fie domnul / legănată fie doamna, / frumos fie domnul / frumoasă fie doamna / singur fie lacul cald pe planeta pustie / pietre fie malul / țărm fie pietrele / melodii fie norii deasupra / mătasea broaștei piară în văluri / fete cu văl să apară pe-aici / Rusalce dansînd la capătul pămîntului / înecați frumoșii băieți / reci să-i dezmierde apele și mîini suave / legănat fie domnul / legănată fie doamna..." Dovadă a virtuozității, a capacității poetului de a-și provoca și dirija la bunul plac inspirația, a prioritații tehnicii este, mai mult decît oricare altă bucată, *Balada ursului nostru din Spania*, o bufonerie gen Urmuz : „Ursul tău din Spania / l-am adus cu sania / și era așa de trist / că-l iubise chiar și Crist / De atunci toți care-l știu / se întreabă de-a fost viu / ori ne-a înșelat pe noi / ochi albastru de strigoi / Vai sărmanul nostru urs / ape-n Dunăre au curs / numai el rămas pe mal / făcea semne vertical / și se lamenta plîngea / ca o pendulă-ntr-o stea / Însă nimeni n-a venit / să-l vadă cînd a murit / să-i ridice monument / numelui inexistent / Doar l-au tînguit domol / apele în rotocol / și era mereu mai trist / ochiul lui de ametist / vouă azi necunoscut / apelor de noi vîndut". Cu mijloace în parte suprarealiste, Nicolae Prelipceanu produce o poezie de atelier.

CRITICA:

Ov. S. Crohmălniceanu

Adrian Marino
Introducere în critica literară

Apucîndu-mă să scriu aceste rînduri, aproape că sînt gata să-i dau dreptate lui Adrian Marino cînd arată la ce trist regim trebuie să se supună cronica literară. Cum să comentezi pe două jumătăți de coloană o carte care face sinteza tuturor problemelor controversate ale criticii, incitînd spiritele, fie numai pentru atît cît să deschidă o lungă discuție ? Dar n-am păcătui grav față de autor și de cititori, lăsîndu-i să aștepte cine știe cît articolele chemate să îndeplinească această cerință ? Și nu sîntem astfel siliți să admitem utilitatea „cronicii", în ciuda tuturor vicisitudinilor ei, cum recunoaște Adrian Marino însuși ? Așadar, cu riscul de a fi, fatal, sumar, să încerc a-mi spune o părere. Cartea lui Adrian Marino are cel puțin cîteva merite mari. Întîiul e că aduce efectiv o reprezentare foarte largă, coerentă și totodată stringent particularizantă a actului critic. Cum bine a observat Matei Călinescu, o asemenea construcție teoretică impunătoare nu se poate ține fără a da un prealabil răspuns la întrebarea : ce este opera literară ? Autorul nu evită dificultatea problemei ; dimpotrivă, o atacă frontal și începe printr-o amplă, pătrunzătoare și inteligentă expunere destinată să constituie tocmai acest decisiv răspuns. Folosind sugestiile pe care le-au furnizat atîtor discipline progresele uimitoare ale lingvisticii moderne, aplicîndu-le cu o permanentă grijă de a nu-și trăda obiectul specific, în cazul nostru, literatura, Adrian Marino distinge o **polisemie** a scrisului cu virtuți artistice. Aceasta se realizează la trei nivele : **substructura**, prefiguratoare a operei prin straturile — **antropologic** (subconștient colectiv, arhetipuri, mituri, etnicitate), **social-istoric** (determinisme de clasă, de epocă, de nivel cultural), **biografic** (experiență individuală cu ecouri psihice și spirituale), al **proiectelor** (facultăți, înclinații, teme) ; **structura operei** înfăptuite (principiul ei ordonator intern, factorul coagulant unitar, mecanismul funcțional propriu) și **suprastructura** (sensul, multitudinea semnificațiilor rezultate din integrarea operei în nenumărate contexte). Originală în această etajare completă și minuțioasă e precizarea **unghiului estetic** sub care trebuie înțeleasă acțiunea întregului sistem, despre care ni se vorbește, ca el să-și păstreze natura particulară și să nu devină altceva. De aici decurge și programul criticii literare, urmărit cu o egală atenție în numeroasele lui implicații, nelăsîndu-se niciodată să se rupă sensibilitatea de intelect, emoția de concept, trăirea de înțelegere. Lucrarea are apoi meritul nu mai puțin însemnat de a oferi realmente o originală sinteză a diferitelor tendințe în exercițiul exegezei literare, reținînd îndreptățirile fiecăreia, acolo unde nu devin absolutizante și pot face să apară polisemia operei. Cu o manifestă simpatie pentru demersurile „criticii noi" („structuraliste", „tematice", „a profunzimilor" etc.), Adrian Marino nu neglijează nici o clipă experiența „clasică", ba-i place constant să arate cît de multe din postulatele „revoluționare" formulate de un Roland Barthes sau Georges Poulet se regăsesc la abatele Dubos ori la Sainte-Beuve. Patosul polemic al expunerii — și el nu lipsește ! — i-l suscită autorului în egală măsură rigiditățile dogmatice (suficiențele profesorale, iluziile „exactității" scientiste, inerțiile didactice, dispozițiile normative), ca și amețelile modei (analizele neopozitiviste de texte, divagațiile eseistice, paraliteratura pe marginea operei, jurnalistica etc.). Lucrarea strălucește printr-o mare suplețe intelectuală. Aceasta îngăduie apropierea punctelor de vedere aparent divergente, disociația fină, trecerea peste „mărunțișuri" spre reținerea tendințelor fundamentale care îngăduie sinteza. Dar prea marea elasticitate ascunde și o primejdie, fiindcă riscă să estompeze distincțiile teoretice, uneori destul de serioase. S-a observat că concepția dată de Adrian Marino „structurii" e prea labilă (Matei Călinescu) și dacă ea împacă astfel pe Lévi-Strauss cu G. Călinescu și chiar cu Ibrăileanu nu-și mai păstrează adevăratul înțeles pe care îl are pentru reprezentanții „criticii noi". Între „entelechie", nucleu germinativ organicist, și „mecanism" reductibil la un „model" este și o mare distanță și o deosebire de optică principială. „Schematizarea" structurală obligatorie din „critica nouă" se găsește la antipodul „coalescenței", „impresiei totale", „notei muzicale", „difuze", așa cum o înțelegea, să zicem, Lovinescu. Pe urmă tocmai principiul sensului global, unității definitoare, pentru care pledează Adrian Marino, nu ne îndreptățește să reținem dintr-un autor o afirmație făcută în treacăt, dacă orientarea întregii lui opere nu o susține. Este Heliade Rădulescu adversarul normelor literare cum ar rezulta din cele ce spune la pag. 294 ? Puțin înainte citim că Gherea greșise văzînd în Maiorescu inițiatorul la noi al „criticii metafizice", „recte dogmatice". Principiile acesteia, Heliade Rădulescu le formulase încă din 1837 cerînd judecarea operelor după „reguli" (v. pag. 288). Nu Adrian Marino însuși spune : „Cu fraze scoase abil sau la întîmplare... se poate dovedi orice, dar absolut orice" ? Apoi, nu doar declarațiile contează. Că unii critici ai noștri de astăzi se pronunță pentru o exegeză care să facă perceptibilă „structura" internă a operei și polisemia ei latentă, încă nu dovedește că izbutesc să o facă sau că în practică metoda lor se dovedește efectiv „nouă" și diferită. Mai convingătoare decît declarațiile des citate ar fi fost cîteva exemple evidente de asemenea reușite. De altfel, chiar Adrian Marino recunoaște că nici reprezentanții principali ai „criticii noi" din străinătate nu prea ne-au dat aplicații elocvente la teoriile lor.

Două circuite străbat în sensuri opuse această ambițioasă și îndrăzneață sinteză. Unul temperamental, egocentric, polemic, cu idiosincrazii numeroase pe care autorul greu și le învinge. Altul reflexiv, cu adevărat „deschis", dispus să corijeze impulsurile primului și să le ridice la o ironie superioară. Nu trebuie deci să ne mire contradicțiile. La pag. 182 se spune : „adevăratul spirit critic nu-și împănează pagina de judecăți cu citate de «autoritate»..." „în locul autorității unui text, sau al unei judecăți prestabilite, el urmărește să substituie punctul său de vedere". La pag. 184 : „Acesta este catehismul scepticismului modern, de la Bayle la Bertrand Russel, important în critica literară prin faptul că recunoaște în mod deschis prestigiul competenței verificate, al judecăților de autoritate..." Pornit pe „cronicari" își caută aliați, așa că scrie : „...este absurd a opune eseul criticii literare cu care de fapt se confundă..." (pag. 363). Mai calm, înainte afirmase : „critica literară nu poate fi asimilată, în principiu, eseului. Funcția criteriilor teoretice diferă în mod radical..." (pag. 307). Vreau să citesc tot ca produse ale unor asemenea umori fraze cum e aceasta din prefață : „Autor român, scriind în românește, pentru cititori români, în cadrul culturii române actuale, și de la orizontul său, am încercat să duc mai departe **toate** elementele viabile existente în critica noastră literară". Ceea ce nu împiedică lucrarea lui Adrian Marino să fie într-adevăr o contribuție de prim rang, o carte **vie, substanțială**, la care vom reveni adeseori.

Geo Șerban
Exegeze

În cîteva articole recente din „Luceafărul", Geo Șerban apără ideea cercetării istorico-literare serioase, bazate pe cunoașterea amănunțită și integrală a autorilor, împotriva gustului pentru generalizări grăbite, acolo unde opera clasicilor noștri nu e încă suficient de bine cunoscută. Volumul lui, **Exegeze**, ne dovedește ce multă dreptate are. Alcătuit din numai șase studii ample, în special despre scriitori cu care s-a ocupat îndelung, pregătindu-le ediții critice, sau contribuind la elaborarea acestora, Alecu Russo, Odobescu, Tudor Vianu, G. Călinescu, el ne relevă importanța textelor mai puțin frecventate, — corespondență, însemnări personale, pagini risipite prin publicații. N-avem de-a face cu o arhivistică fastidioasă și pedantă. Geo Șerban e un cercetător migălos care nu se descurajează să sondeze tot materialul informativ existent despre autorul intrat în raza atenției sale. Dar această întreagă acumulare sagace de cunoștințe nu se lăbărțează pe fila studiilor sale și nici nu le încarcă subsolul cu note interminabile. Informația e trasă din document în operă, vine să-i lumineze sensuri ascunse, să contureze mai exact personalitatea autorului. Materialul secundar nu întunecă scrierile principale, ci li se adaugă spre a le întări conturul. Totul se subsumează unei interpretări creatoare care a decantat informația, reținînd numai ceea ce e revelator. Rezultatele optime sînt de ordinul nuanțării portretului ideologic și moral. Plină de sugestii e astfel descrierea formației tînărului Odobescu. Fină, surprinderea naturii lui Russo și a reacțiilor sale social-politice. Convingătoare, pledoaria pentru înțelegerea mobilurilor interne care au organizat impresionanta activitate a lui Tudor Vianu. Excelentă, contribuția la înțelegerea călinescianismului.

Modestia metodei ascunde în toate aceste studii valoarea „descoperirilor", din care alții ar fi făcut nu știu cîte subiecte de „comunicări". Două lucruri i-aș reproșa lui Geo Șerban. Primul, felul cum înțelege „simpatia" pentru autorii studiați. Că intimitatea cu ei îi creează o mare comprehensiune, nu e nimic de zis. Fără o asemenea „înțelegere" superioară nici nu se poate reconstitui un univers spiritual coerent. Dar cred că e bine să distingem aici o asemenea mișcare sufletească necesară de dispoziția la „înnobilarea" obiectului. Înclinația aceasta de a găsi totdeauna rațiuni înalte pentru orice atitudini nu rezistă criticii lucide, mai „realiste", ca să spun așa. Nici un mobil cît de cît terestru nu apare în eventualele inconsecvențe călinesciene. Nici la Arghezi și nici la Vianu. Nu e vorba aici de a-i coborî pe autori, ci a-i vedea mai omenește, oricît s-ar sublima în creația lor. Nici G. Călinescu nu proceda altfel și se pot cita nenumărate exemple pe care le-a dat, printre care Eminescu, Caragiale și Creangă sînt doar cîteva.

Al doilea reproș se întoarce mai mult într-un îndemn. De ce nu scrie Geo Șerban biografii în spirit călinescian ? Studiile sale indică o vocație, după mine, sigură. Autorul „exegezelor" are pătrundere psihologică, știe să facă a vorbi documentele, intuiește predestinările și dramatismul realizării unei opere literare. Nu-i lipsește nici talentul portretistic, deși și-l reprimă vizibil. E aici o timiditate care s-ar cuveni biruită. Oricum, „exegezele" trebuie să ne atragă atenția asupra unuia dintre istoricii noștri literari cei mai înzestrați.

Oscar WILDE

inedit

Ultimului său cititor, Oscar Wilde i s-a înfățișat palid, dar zîmbind fericit, înțelegîndu-i gîndurile nerostite, scriitorul i s-a adresat pe același registru subvocal :

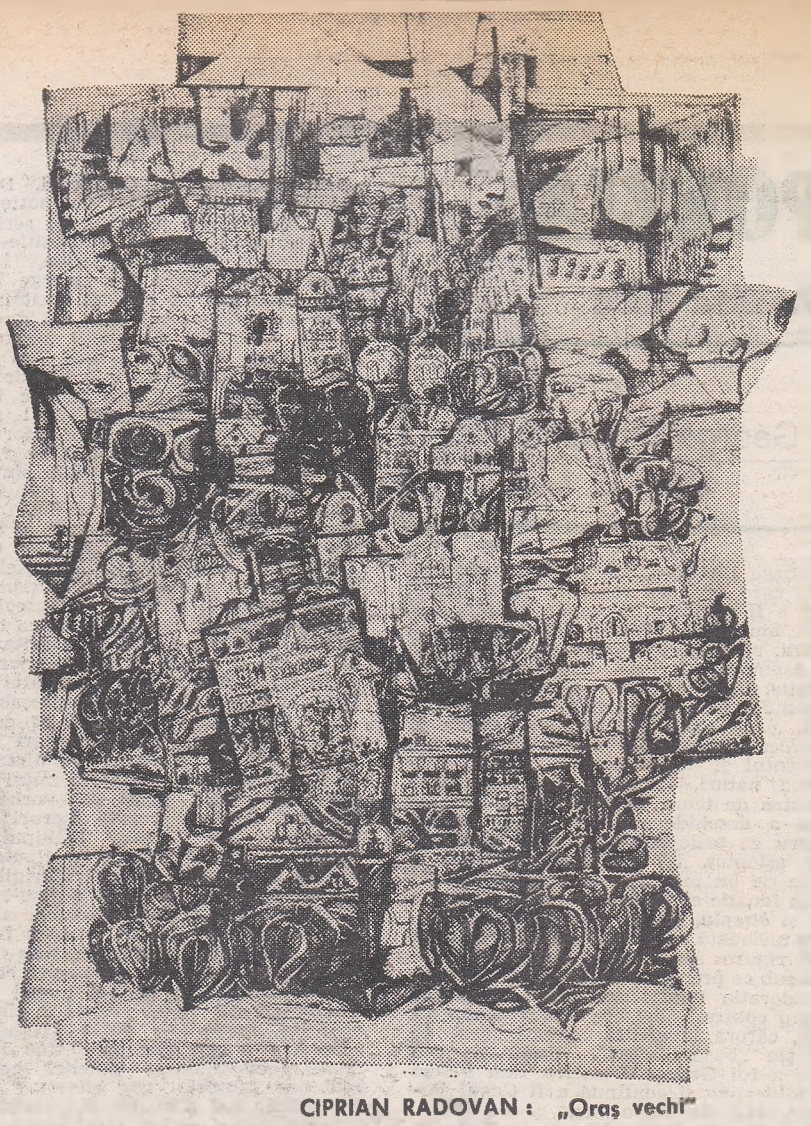
„Văd că te miri. Lasă-mă să-ți spun mai întîi că mă mir eu însumi. Sînt surprins de chemarea dumitale, la care totuși am venit. Nu mă așteptam să mai fiu citit azi de cineva. Te-am auzit gîndind că estetica timpului, care cere transcrieri directe de revolte și disperări, nu mă mai cuprinde. E adevărat, eu mi-am stilizat suferința poate prea mult, prefăcînd-o cu totul într-un joc rece de simetrii și paradoxe. Știu tot de la dumneata că ideea mea despre puterea artei de a face natura s-o imite nu mă recomandă nici ea timpului actual. Dar Goethe însuși gîndise cam aceeași idee. Da ? Proust a reluat-o întocmai ? Atunci Proust continuă să fie citit ? De ce ? Oricum mă mir îndeajuns că s-a mai gîndit cineva să-mi descurce viața și să-mi citească opera.

Să trecem însă la mirarea dumitale. Ce te surprinde atît de mult la mine ? că vin de unde vin ? Morți cu adevărat sînt numai cei la care nu se mai gîndește nimeni. A ! te miri că surîd fericit ! Ca să-ți răspund, am să-ți spun un poem în proză, bineînțeles nu chiar cum l-am scris, ci prescurtat și destul de inexact. O insulă încă necunoscută primea pe neașteptate un oaspete istovit de puteri. Era singurul om, care scăpase dintr-un mare naufragiu întîmplat la multe leghe de țărmul ei. Ajuns aci, extenuat de înot, abia s-a mai tîrît lîngă tulpina unui palmier, unde a și pierdut cunoștința. Nu leșinase însă ; căzuse numai într-un somn instantaneu. La deșteptare, simți că-l cuprinde o nouă groază. Oceanului pustiu din față îi răspundea pustietatea insulei din spate. Totuși, întremat de odihnă, se ridică în picioare și porni prin junglă în interiorul insulei. Cum nu dădu peste nici o vietate, se minună numai de vegetația bogată, deși fără rod. După ceasuri de umblet, ieși în sfîrșit la un luminiș, deschis în fața unui colț de piatră. E o stîncă pe care o înconjură prin spate, cu gîndul să facă un popas. Căutîndu-i umbra, descoperi însă o peșteră, iar în gura ei singura vietate din insulă. Era un om ca și el, dar gol și nespus de bătrîn, stînd în picioare să-l bată soarele. Era atît de bătrîn că pletele albe îi căzuseră pe umeri, ca o capă de hermină, iar barba îi ajunsese la glezne, acoperindu-i goliciunea ca un șorț al pudoarei. Tinerețea i se refugiase toată în surîsul, care lumina puternic de sub stufărișul de mustăți și barbă. — Ce faci aici ? — Trăiesc. — Cu ce ? — Cu rădăcini. — E cu putință așa ceva ? — Da. Rădăcinile lumii sînt foarte nutritive. — Și de cînd locuiești pe insulă ? — De mult, de mult ! — Bine, dar de ce te-ai retras dintre oameni ? — Ca să uit o mare nenorocire a vieții mele. — Ce nenorocire anume ? — Am uitat !, răspunse bătrînul, surîzînd mai luminos decît pînă aci... Bătrînul acesta, continuă Wilde, sînt eu însumi, scumpe și ultim cititor al meu. Văzîndu-mă că totuși zîmbesc fericit, lasă mirarea de o parte acum, cînd îmi cunoști ineditul. Cum îl cunoșteai, dacă îți spun că nu l-am publicat ? A, da, înțeleg, a fost tipărit postum, cît lumea se mai interesa de scrierile mele.

Ca să nu-ți rămîn însă dator, îți voi spune numaidecît alt poem în proză, acesta cu neputință să fi fost publicat chiar postum, fiindcă nici n-am apucat să-l scriu. Ascultă. Într-o țară a dreptății trăia totuși un mare nedreptățit. Pe cît era țara de vestită ca pămînt al bunei învoiri, pe atît de vestit era și nedreptățitul. Fără vină, trecuse prin temnițe vechi ca și prin temnițe noi. Temnicerii vechi îl păziseră din aproape ca să nu pună la cale cumva întemeierea societății viitoare, iar temnicerii noi, ca să nu poată restaura fosta societate. Dar cu timpul, după ieșirea la lumina soarelui, nedreptățitul văzu cum se așterne dreptatea în țară și s-a bucurat mult. S-a bucurat fiindcă împărțirea dreptății obștești e în sine un spectacol estetic și nu fiindcă astfel i-ar fi venit și lui rîndul. Lumea, mulțumită pînă aci de înțelepciunea conducătorilor, începu să vorbească despre el, de lunga ispășire a unei vini nedeterminate încă, de neînțeleasa întîrziere a lămuririi cazului său. Și o agitație fără seamăn cuprinse deodată această lume mulțumită, ducînd-o pînă la a-și retrage încrederea în conducători. Simțind primejdia, mai marii țării convocară pe toți cetățenii, pentru ca împreună să șteargă ultima nedreptate din republica lor. La adunare luară cuvîntul oratori nenumărați. Toți, fără nici o excepție, se înduioșară cu lacrimi fierbinți de suferința nedreptățitului. Cînd să treacă la unanim așteptata hotărîre, un nou orator, cu ochii roșii de cît plînsese pînă să ceară cuvîntul, aruncă o idee, care făcu adunarea să vălurească. — Bine, zise el, să-i dăm ce i se cuvine, nici vorbă ! Și pe urmă ? Noi ce ne facem ? Pe cine mai compătimim ? Pe toți ne pîndește nenorocirea să nu mai avem cu cine fi mărinimoși. La nevoia și la dreptul sufletului omenesc de a fi nobil, de a se apleca asupra unui nefericit, nu vă gîndiți ? Trebuie să avem între noi măcar unul, pe care să-l plîngem !... Perspectiva justiției absolute înspăimîntă de-a binelea marea adunare justițiară, care se risipi în tăcere mai repede decît venise. Și astfel nedreptățitul rămase să-și împlinească mai departe rostul social, de care nimeni nu-și dăduse seama pînă în ziua adunării ; îmbătrîni și după un timp muri. Iar la moartea lui Nedreptatea însăși, sub chipul oratorului speriat de flagelul dreptății absolute, îi rosti elogiul funebru, sfîrșindu-l în sublime hohote de plîns".

Ultimul cititor al lui Oscar Wilde, cînd să-i ceară o lămurire, abia mai apucă să-l vadă cum se retrăgea zîmbitor ca la sosire.

Vladimir STREINU



CIPRIAN RADOVAN : „Oraș vechi"

Despre reconsiderarea trecutului cultural

(Continuare din pagina 1)

pe nedrept ?), iar Maiorescu, Lovinescu ș.a. transformați în tabu, trebuie ridicați, fără spirit critic, în slava cerului aceștia din urmă și „desființați" ceilalți ? De la un profesor al Facultății de limba și literatura română, prezent la ședință, am aflat că un tînăr lector universitar, care și-a făcut din Lovinescu un adevărat idol, a calificat pe Ibrăileanu drept „un modest cronicar literar», dînd, probabil, a se înțelege că d-sa este un critic literar, ba poate unul de mîna întîi. Iar autorul proiectului de istorie a literaturii amintit mai sus, vrînd să ilustreze verva ironică a lui Lovinescu, a crezut că cel mai potrivit citat pentru demonstrația sa este acela în care Lovinescu, bătîndu-și joc de Octav Botez, fost profesor la Universitatea din Iași, încheie pasajul respectat astfel : „ce poți cere de la umbra unei umbre ?" [2]) Deci și Ibrăileanu, conducătorul „Vieții românești", cea mai serioasă revistă de cultură generală a țării (cît timp a condus-o el însuși) a fost o „umbră". Preopinentul meu, viitor autor al unei istorii literare românești, ar trebui să știe (de altfel chiar cred că știe măcar... din fugă) că în revista ieșeană și-au publicat lucrările toți scriitorii mari și mai mari ai epocii, că mulți tineri și-au început cariera literară, devenită adesea celebră, acolo și că chiar scriitori lansați de Lovinescu au fost, de multe ori, re-lansați definitiv de Ibrăileanu. Tinerii noștri de astăzi — scriitori, critici, istorici literari — ar trebui să știe că „Sburătorul" era un simplu cenaclu, adică un fel de cafenea privată cu lustru intelectual, adesea strălucitor sau, dacă preferați, un salon, pe cînd „Viața românească" a fost o instituție.

Atmosfera descrisă, sumar și destul de imperfect, dar nu neveridic din punct de vedere psihologic, contaminează cînd și cînd și pe lingviști. Nici numărul acestora, nici, mai cu seamă, exagerărilor lor nu ating însă, fie și de departe, pe ale criticilor și istoricilor literari.

Dintre lingviști, unul singur a fost „interzis" în epoca stîngismului : Sextil Pușcariu, fost membru al Academiei române, profesor la Universitatea din Cluj și conducător al școlii lingvistice clujene, care, în perioada dintre cele două războaie mondiale se găsea în fruntea mișcării științifice din acest domeniu. Primul volum al operei lui, **Limba română,** care conține rezultatele cercetărilor și preocupărilor sale de-a lungul unei jumătăți de secol, n-a mai circulat după 23 August 1944. (Fusese publicat în 1940 și avea o variantă germană, apărută ceva mai tîrziu, la Berlin). Volumul al II-lea s-a tipărit într-un moment de „destindere" (1959), dar a avut aceeași soartă ca și predecesorul lui. Bineînțeles, citarea lor, ca și a altora dintre lucrările acestui remarcabil lingvist nu era permisă. În ultimii ani, situația s-a schimbat și Pușcariu și-a reluat și de drept locul pe care se situase în lingvistica românească prin propriile sale forțe. Confrații mei, mai tineri, în special ardeleni, fără să cadă în exagerări de felul celor amintite mai sus, se lasă tentați și ei, într-o anumită măsură, să-l „răsplătească» pentru suferințele îndurate. Astfel, la Iași, s-a organizat o sesiune științifică închinată lui, acțiune care merită toate laudele, dar cred că ieșenii ar fi trebuit să înceapă cu șeful școlii lingvistice de la Iași, A. Philippide. Acum de curînd s-au publicat și memoriile lui Pușcariu **Călare pe două veacuri** . Fără să vreau mă gîndesc totuși că pentru Ovid Densușianu, creatorul la Universitatea din București a învățămîntului public consacrat limbii române și limbilor romanice în general, nu s-a făcut mai nimic. Și anul acesta s-au împlinit trei decenii de la moartea lui. Un tînăr cercetător în domeniul literaturii române, Marin Bucur, care nici măcar nu i-a fost elev, a încercat să readucă în memoria contemporanilor noștri personalitatea originală și multilaterală ca preocupări a lui Densusianu. Aș adăuga broșura profesorului B. Cazacu, **Ovid Densușianu,** București, 1968, de fapt o lecție ținută la Cursurile de vară de la Sinaia.

Așadar, cu toate că disciplina lor este mai obiectivă, prin însuși conținutul ei, lingviștii n-au putut scăpa nici ei de influența atmosferei de destindere greșit înțeleasă, mai exact spus, greșit interpretată și greșit aplicată. In cazul lui A. Philippide, lingviștii, în special tineri și mai tineri, puși în situația de a parcurge cu atenție întreaga literatură de specialitate pentru întocmirea **Tratatului de istorie a limbii române,** au găsit în opera lui fundamentală **(Originea românilor)** soluții integrale sau numai parțiale la o serie de probleme dintre cele mai importante. În ce privește părerea lui, desigur exagerată, despre patria primitivă a românilor, toți specialiștii [3]) sînt de acord că poporul nostru a luat ființă și la sud de Dunăre.

Așa cum am afirmat la începutul acestui articol, ceea ce m-a determinat să-mi spun și eu cuvîntul în problema enunțată în titlul lui este cartea lui Cicerone Poghirc despre Hasdeu. Această personalitate excepțională a culturii noastre a fost considerată ca atare încă din timpul vieții și de către însuși adversarii săi, foarte numeroși de altfel. Ideea că el a fost genial s-a impus, și ea există pînă astăzi în mintea oricărui intelectual român. În ce privește însă valoarea operei sale, istorice, filologice și lingvistice, părerile specialiștilor, atît din vremea lui, cît și din generațiile următoare au fost, în general, defavorabile. Autorul cărții despre Hasdeu caută să dovedească nedreptatea care i s-a făcut acestui mare savant în domeniul lingvisticii și al filologiei. Era nevoie de o asemenea lucrare științifică din care să rezulte, cu probe absolut convingătoare, justețea atitudinii sale. Nu vreau să spun că, în linii mari, pledoaria este nereușită. Ceea ce simt nevoia să subliniez, referindu-mă tocmai la tema generală a articolului meu, este că prof. Poghirc, în ciuda calității și pregătirii sale de om de știință, s-a lăsat dus, într-o măsură, după mine, neîngăduită unui cercetător obiectiv, de admirația sa nelimitată pentru Hasdeu și a întrebuințat mai totdeauna un ton și un stil apologetic care poate trezi îndoieli chiar și în mintea unui cititor nespecialist, dar atent la logică, la demonstrarea tezei. Mai grav mi se pare modul cum încearcă autorul să explice atitudinea „adversarilor" marelui erudit. Contemporanii, bineînțeles nu toți, l-au **urît,** iar cei din generațiile următoare s-au lăsat influențați de „ura" foștilor lor profesori. Această explicație îngrijorează pe oamenii obiectivi și atenți la starea de spirit pe care o poate crea mai cu seamă printre tineri (studenți, elevi din ultimele clase de liceu, chiar profesori din învățămîntul de cultură generală). A face o afirmație atît de gravă, neîntemeiată pe nici o dovadă, înseamnă a zdruncina încrederea în știință și în reprezentanții ei, iar în cazul celor care trăiesc și lucrează încă fie ca profesori, fie ca cercetători, un blam public menit să aibă consecințe primejdioase peniru educația profesională și etică a tineretului nostru.

[1]) *B. P. Hașdeu, lingvist și filolog*, București, 1968.

[2]) N-am reprodus cred, întocmai această apreciere, dar cuvîntul *umbră* apare de două ori în legătura sintactică reprodusă în text.

[3]) Chiar și autorii ultimului capitol din *Istoria României*, I, București, 1960.

artur enășescu

Ediția de **Poezii** de Artur Enășescu publicată în 1968 de Mihail Straje, cu un cuvînt înainte **(Recviem pentru umbra poetului)** de Radu Boureanu și un studiu al editorului, oferă toate piesele pentru risipirea unei legende și clasarea unui dosar de istorie literară rămas multă vreme deschis.

Să rememorăm mai înainte biografia. Artur Enășescu, pe numele din acte Constantin Artur Enăcescu, s-a născut în 1889 la Burdujeni ca fiu al oficiantului P.T.T. Alexandru Enăcescu și al Olgăi Nacu. Tatăl său, Alexandru Enăcescu, era fiul lui Gheorghe Enăcescu și al Mariei, măritată întîi cu Dumitru Scarlat Miclescu, bunicul actorului Ion Manu. Mama, Olga Nacu, se trăgea din patriarhul Enacache Leon, tatăl profesorului doctor N. Leon, frate vitreg cu profesorul Grigore Antipa. Familia stabilindu-se la Botoșani, Artur Enășescu urmează primele trei clase la Liceul Laurian de acolo, între 1900 și 1903, iar clasa a patra la Liceul Național din Iași (1904—1905). Ar fi făcut restul liceului la Botoșani, dîndu-și bacalaureatul abia în 1913, la 24 de ani, după ce în 1910 debutase la revista lui Mihail Dragomirescu, **Convorbiri critice**, cu un sonet, **Amor**, care plăcu mult lui Duiliu Zamfirescu ; prin 1911 își cheltuise moștenirea la Paris, iar prin 1912—1913 adresase la **Flacăra** epigrame lui Cincinat Pavelescu și N. Iorga, „neobositului conferențiar" („Conferința a-nceput-o la Chitila ; / A prelungit-o, cu vaporul, la Brăila. / Sfîrșind-o cu elan / La Iași din aeroplan"). Între 1914—1916 colaborează mai ales la **Convorbiri literare** năzuind spre „poemul filozofic", subvenționat pentru lucrările sale de către Ministerul Instrucțiunii Publice (scrisori către Simion Mehedinți în I. E. Torouțiu, **Studii și documente literare, IX).** Locuia la București pe strada Vasile Lascăr și Tudor Vianu l-ar fi văzut în acești ani pe coridoarele Facultății de Litere și Filozofie, nedespărțit de Ionel Gherea. Mobilizat în 1917, a luat parte la luptele de la Măgura Cașinului, în sectorul Cașin-Oituz, ca plutonier în regimentul 37 infanterie. La Botoșani, în 1918 face împreună cu Ion Sîn-Georgiu revista teatrală **Flirt,** reprezentată o singură dată de o trupă de amatori. Revista se încheia cu **Balada crucii de mesteacăn,** omagiu adus ostașului căzut pe front, pe muzică de Ionel Fernic. În **Junimea Moldovei de nord,** Botoșani, 1919, numerele 11—13, Artur Enășescu atrage printre cei dintîi atenția asupra volumelor lui Lucian Blaga. **Poemele luminii** și **Pietre pentru templul meu,** dar în **Cuvîntul liber** din 22 februarie 1920 ia încă în serios **Intelectualismul lui Alexandru Vlahuță.** Devenit reputat prin **Balada crucii de mesteacăn** și **Țiganca,** publicate în revista bucureșteană **Luceafărul** (ultima dedicată domnișoarei Mad. Brăiloiu și pusă de asemenea pe muzică de Ionel Fernic), Artur Enășescu, ocupat în 1920 „cu pregătirea licenței și cu scoaterea unui ziar politic", după cum îi scrie aceluiași Mehedinți, tipărește în acest an, în editura Gutenberg, unicul său volum, intitulat **Pe gînduri...** În 1922, bolnav, era într-un sanatoriu la Sibiu Revine însănătoșit la București, dar abia în 1926 începe să colaboreze la **Universul literar,** cînd, la propunerea lui Perpessicius, i se acordă premiul pentru cel mai bun sonet al anului (sonetul său **Afrodita).** Publică intermitent versuri între 1926—1931, mai ales în **Universul literar, Tropilee literare** și **Familia.** Ultima sa poezie, un **Lied,** e din martie 1931. La 42 de ani era complet decrepit, stins. Locuia la un hotel sordid de pe Griviția și era văzut zilnic la cafeneaua Imperial, așteptînd pe o imaginară Maud cu o floare în mînă sau cerînd o țigară. Umbla aproape în zdrențe, cam așa cum l-a desenat în 1930 Aurel Jiquidi sau în 1938 Ion Sava. A murit la 2 decembrie 1942 și a fost înmormîntat nu se știe unde în ziua de 4 decembrie după cum anunță „Universul" din 6 decembrie 1942. Avea vîrsta de 52—53 de ani.

Volumul lui Artur Enășescu a trecut ca și neobservat în 1920. **Antologia poeților de azi** (1925) de I. Pillat și Perpessicius îi popularizа un **Sonet, Cleopatra** și **Țiganca.** E Lovirescu îl insera în **Istoria literaturii române contemporane,** III (1927) la „poezia de concepție și de compoziție", după A. Toma, Enric Furtună, Donar Munteanu, Ion Foti, G. Talaz și Șerban Bascovici. Îi recunoștea versurile „onest parnasiene" și înclinarea „spre întrebare, **reflexie** și constatări de ordin general", dar îi imputa lipsa de „noutate a expresiei", pentru care în compendiul din 1937 îl elimina. În **Istoria literaturii românești contemporane,** II (1934), N. Iorga îi descoperea dramatism și chiar grandoare în concepție, dar și o retorică „adesea obositoare". Într-un adaos la **Istoria literaturi române de la origini pînă în prezent** (1941), publicat în revista **Studii și cercetări de istorie literară și folclor** 1961, nr. 4, p. 757, G. Călinescu consacră lui Artur Enășescu doar cîteva rînduri („Pe străzile Bucureștilor vagabonda multi ani. dement, un tînăr de familie bună, Artur Enășescu, doctor în filozofie de la Paris... care scrise pînă prin 1921 abundente versuri trubadurice, printre care un elogiu la o țigancă"). Într-adevăr, poetul își făcuse o carte de vizită cu titlul himeric de doctor. O adevărată apologie a lui Artur Enășescu au făcut Stefania Stîncă, editoarea culegerii postume (1948) **Revolta zeului** și Perpessicius în articolul său **Artur Enășescu, un parnasian al boemei,** din care merită reținută comparația cu poetul boem francez, din descendența lui Verlaine, Germain Nouveau (1852—1920), cunoscut mai mult sub numele eroului său Humilis din **Poésies d'Humilis et vers inédits** (alt reprezentant al boemei literare, poetul Georges Faillet, mai tînăr cu 20 de ani ca precedentul, mort în 1933, va fi cunoscut sub numele de ficțiune Fagus).

G. Călinescu plasează pe Artur Enășescu la capitolul „Literatura eclectică pînă în 1916", între Horia Furtună și G. Talaz, reținînd patru versuri din **Țiganca** („E Rița, fecioara cu ochii sprințari — / Cu sîni ca de piatră / Născută-n alaiul a zece cobzari, / Regină pe șatră"), la care credem că s-ar putea adăuga încă două strofe („Zglobie ca fulgul, cutreieră văi / Și negre poene, / Iar ochii ei tineri îi joacă-n văpăi / Pe umede gene. / / Cosița ei creață, pe umerii goi, / Îi cade-n inele / Surîsu-i aruncă pe-ntregul zăvoi / Sclipiri de mărgele"), și cel puțin trei strofe din **Balada crucii de mesteacăn** („Cruce albă de mesteacăn / Biciuită de furtuni, / Peste lemnu-ți gol, doar luna / Pune albele-i cununi. / / Ca de-o mînă nevăzută / Slovele-ți se șterg de ploaie ; / Tot mai mult te bate vremea, / Vînturile te îndoaie... / / Și ca mîine fulgii iernii / Te vor prinde-n a lor salbă, / Și vei dispărea din lume / Cruce de mesteacăn albă". Restul poeziilor lui Artur Enășescu sînt astăzi cu totul vestejite.

Al. PIRU

O monografie

NICOLAE IORGA

Emile Faguet, magistrul lui Eugen Lovinescu, scria într-un panegiric al lui Brunetière că acesta ar fi vrut să acționeze prin critică asupra literaturii, iar prin literatură asupra moralei. Nu altfel procedează Iorga — un „mesianic pozitiv" ca și antecesorii pașoptiști. Catedra și tribuna sînt la el amvon, de unde tună și fulgeră cu forța magnetică a unui Savonarola. Temperamentul elementar, virilitatea hirsută, francheța și umoarea îi refuză abstragerea în contemplativitate (Horațiu apare minor). Iorga e avid de acțiune și, dacă n-ar fi avut o cauză, și-ar fi inventat-o. În Suedia rămînea, probabil, o somitate universitară, cu un „curriculum vitae" anodin drămuit între curs și bibliotecă. Lovinescu, geometrizînd sistemele ideologice, a intuit fin identitatea Gherea-Iorga pentru conceptul pur estetic ; diferența specifică era eticul socialist al unuia față de eticul etnic al celuilalt. Iar Franța n-ar fi născut un Iorga decît printre enciclopediștii luminilor. Căci omul sperie prin vastitatea preocupărilor și erudiția monstruoasă.

Ca Pliniu, a scris despre tot, despre imperiul otoman, sau cultura cerealelor, despre literaturile romanice sau cutare ctitor mînăstiresc. Prilej pentru Călinescu de a-i deprecia istoria literară, pe care o așează, malițios, printre „istoriile parțiale" ale lui Iorga (istoria banilor, istoria comerțului, istoria orașului X), uitînd că acesta e primul în a apropia pe Creangă de Rabelais. Dar se reține adevărul că Iorga e, fundamental, istoric și, pentru el, Clio ia locul lui Zeus, monadă a întregului Olimp : istoria devine o superștiință, ca și filozofia la antici, scop ultim și generalizare extremă. De unde religiozitatea etică, de cronicar medieval. Iorga trebuie închipuit între ziduri groase cu vitralii și mobilă austeră, la lumină de opaiț și fum de tămîie, cercetînd tainele tenebroase ale pergamentelor străvechi, îngropat printre tomuri în piele, ca într-o pictură de El Greco. Masivitatea elementară frapează, și sculptorul Han așa l-a văzut. Modernii specializați pe viață în studiul unui șurub, i-au „demascat" multele greșeli, dar fenomenul Iorga e suflu și altitudine, vocația sintezei : detaliul există doar în și pentru întreg. A fost campionul dreptății, meliorist profet al neamului (nu fără înfantilă vanitate), dăruindu-se neodihnei și prezentului în numele „viitorului de aur", cu generozitatea proprie marilor idealiști : cărți, articole, conferințe, cursuri, Văleni (soi de falanster estival întru cultură), „Liga culturală". Dar a rămas și în frenezia forului public un intelectual : refuză intoleranța violentă. Iser a desenat un cap de înțelept ascet, cu barbă de patriarh și trăsături mongolice, ochii împinși înainte parcă de o energie demiurgică, ca Moise al lui Michelangelo. Tragismul condiției umane e pentru Iorga tragismul condiției unui neam. Memorialistul e adesea eminent, ironizînd, liricizînd ori anatemizînd ; harul portretului îl vădește mare scriitor și maliția care-și arată colții chiar cînd zîmbește a laudă șade bine criticului (iată junimismul său).

Barbu Theodorescu a stat în intimitatea lui Iorga, de unde meritele și neajunsurile cărții : Iorga e Profesorul, cu majusculă, dar excesul de sublim, nedistanțarea, obosesc prin comoditate. Nu mai puțin încercarea monografică este de aplaudat, măcar prin respectul cuvenit înaintemergătorilor.

Mihai VORNICU

TITU MAIORESCU

Însemnări zilnice

13.

Sîmbătă 16/29 Oct. Senin, vînt, soare, splendid. Aseară la masă la noi 7½—11½ Dr. Herescu și Doamna, Sevescu și Coralie, Naum, Teohar Antonescu, Ioan Petrovici și Const. Antoniade. Cetim poezii Petrovici. Discutasem mai nainte (6—7¼) cu Petrovici despre originala și buna sa lucrare : „O problemă ffcă" (...).

Marți 26 Oct./Sf. Dumitru — La 7½ ore dim. 4½°R. Aseară între 6½ și 7½ observat bunului și originalului povestitor Mihai Sadoveanu inadvertențe de stil și cîteva nepotriviri în schițele sale din războiul de la 1877, publicate în „Sămănătorul". Azi la noi la masă D. Onciul, Em. Pangrati, **Mih. Sadoveanu,** P. P. Negulescu, Stavri — Predescu și I. N. Dianu, prof. de latină, noul adept politic. S-au cetit apoi 2 frumoase schițe ale lui Sadoveanu.

Duminecă 28 Nov./11 Dec. Dim. la 7½ ore ±0, deși senin. Eu sculat la 6 ore, ras, spălat, îmbrăcat, gimnastică (...).

Mult cetit în săptămînile aceste din literat. română, schițele foarte originale ale lui M. Sadoveanu, noua noveletă „Petrică" trimisă de Duiliu Zamfirescu de la Roma, poezii de Vîlsan. (...).

Ieri pe la 8½ seara am primit de la editorul H. Steinberg 20 exemplare din frumosul volum „Lordul cel Mititel", i-am trimis 10 înapoi, cu mulțumiri pe o carte de vizită. Seara noi la masă cu Seveștii și Mitică, Alexandrina, Griguță și Anișoara. După masă le-am cetit două „povestiri" de M. Sadoveanu. Veniseră și Titi Filipescu. Dna și Dra Iurașcu. Mare impresie și emoție.

Miercuri 8/21 Dec. Timp frumos. La 8½ ore dimineața +1°R. Trotuarele uscate. Ieri la Negruzzești la masă cu 2 Arioni, 2 Nicu Bălănești, (ea născută Cornescu, cu copii, interesantă figură dar vorbind cam flecărește că e pentru Ruși contra Japonezilor, contra romanelor engleze, contra Junimiștilor, deși bărbatu-său se zice junimist ; el, după spusa lui Carp, un bețiv, cartofor, incorect), 2 Sevești și 2 Lili Florescu. Eu citit seara noua novelă a lui Duiliu Zamfirescu „Petrică" din manuscript și „Moarta" din povestirile lui Sadoveanu cari produc totdeauna mare efect asupra auditoriului.

(SFÎRȘIT)

HOTĂRĂȘTE-MĂ, PUNE-MI HOTARE

Dacă don Juan, sau orice altă ființă demonică, ar fi vorbit românește, fără îndoială că ar fi exclamat către daimon, într-un ceas al vieții : hotărăște-mă, pune-mi hotare ! În hotarele existenței umane poate încăpea orice, dar nu lipsa de hotare. Și dacă omul poate simți, în unele clipe, dulceața și chiar adevărul nehotărîrii, el nu poate trăi, visa și fi sub semnul nehotărîrilor.

Cuvîntul acesta hotar, atît de „încifrat" limbii noastre, este totuși luat dintr-o altă limbă, din cea ungară. Astăzi, cînd ne-am liniștit cu privire la latinitatea limbii noastre, de vreme ce nimeni n-o mai tăgăduiește, se cuvine să recunoaștem — orice ar fi fost în trecut — ce bun contact de simțire și gînd am avut cu unele popoare conlocuitoare.

Datorăm slavilor pentru viața sufletească și ungurilor pentru viața intelectuală — spre a nu vorbi și de cea administrativă — cuvinte alese, uneori chiar esențiale (gînd, a socoti, a chibzui, seamă și hotar, de pildă, sînt de origine ungară) ; iar dacă te gîndești că din alte limbi, cum e cea turcă de pildă, am luat numeroase cuvinte, dar nesemnificative aproape toate pînă la ridicol, te întrebi ce trebuie să admiri mai mult, în contactul nostru cu slavii și ungurii : alegerea făcută de noi spre a pune substanță vie pe trunchiul limbii latine, sau firea aleasă a popoarelor acelora ?

Se cuvine așadar să le-o spunem astăzi și să le arătăm, cu frățească recunoștință, ce am făcut din cuvintele lor ; poate altceva decît ei. Cu „hotar" am speculat atît de adînc încît putem acum încerca să deosebim, să hotărîm între partea diavolului și cea a omului în lucruri. Vorbim de „hotarele legii", dar legea omului el însuși a devenit pentru noi : a avea hotare, adică a se hotărî și a hotărî, sau încă : a se drept hotărî, și a bine hotărî.

Căci a hotărî, la noi, înseamnă parcă mai mult decît a determina și a delimita, care sînt rigide. În orice caz înseamnă mai mult decît a mărgini. Hotarul nu e margine, căci nu curmă ; nu e doar graniță, căci nu desparte întotdeauna ; nu este capăt, căci mai degrabă deschide, ca orizontul. Se și spune în limba noastră, pentru orizont, atît de frumos : **hotarul vederilor.**

Cînd Conachi spune despre cineva că „știința lui trece a simțirilor hotară", el vorbește de intrarea în alt orizont, cu cel vechi cu tot. Cînd eroul unei scrieri mai vechi declară iubitei sale : „zilele mele ți le-am **hotărît**" și cînd o închipuim pe aceasta răspunzîndu-i, cum numai în romane fac femeile : „tu ești zidit și **hotărît** pentru o altă lume", atunci nu e vorba de negativul ci de pozitivul hotarelor și hotărîrilor.

Dacă hotar înseamnă și delimitare, ca în presupunerea de istoric a lui Cantemir : „Cea veche a Dachiii **hotărîre**... să fi cuprins atâta loc cât astăzi ține Olatul Temișvarului", dacă apoi hotărîre înseamnă și încheiere, ba chiar terminație, ca în : „Cetățile și orașele Dații or... se **hotărăscu** tot în slova dava, cumu-i Gherghi-Dava, Dava lui Gheorghe" din N. Costin, totuși verbul a hotărî închide, numai atunci cînd nu poate rămîne o nehotărîre, ca în aproape modernul : „a hotărî întrebările controversate", al lui Maiorescu. Altminteri hotărîrea deschide. În ce privește hotarul, pentru bietul credincios care „puse hotar să nu mai mănânce măr" (fiindcă prin măr păcătuise părintele Adam), aventura spirituală abia începe, cu hotărîrea sa. Firește, rămîn sensurile diavolului, din hotar. O vorbă mai veche spunea : „Aveți moșii de împărțit / Au livezi **de hotărît ?**" Iar cînd cronicarul spune că „Sultanul de moarte-l **hotăra**", nu mai e nevoie de diavol, căci operează direct sultanul ca diavol, e drept unul cam buhav la trup și minte.

Rămîne însă diavolul cel subtil, care nu hotărăște pur și simplu la moarte lumea, ci îi trece hotarele, hotărîrile și nehotărîrile sale, otrava sa rafinată. Să lăsăm de o parte, ca fiind evidentă, opera diavolului de a dezbina lumea prin hotare rigide, prin ce-i al meu și ce-i al tău. Există și alte hotare decît cele ale întinderilor sau bunurilor. Fiindcă începeam cu don Juan, să spunem că și o fată frumoasă este o hotărîre a firii ; și în ea sînt hotarele unei frumuseți date. Pentru un Spinoza, o fată frumoasă ar fi o negație, căci e o determinație (are ochii verzi, e blondă) ; în schimb pentru un Goethe sau pentru folclorul românesc, o fată frumoasă e o afirmație. „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister", spune Goethe ; în limitare se arată măiestria, iar hotărîrea firii, cu frumusețea pe care o pune pe lume, este o măiestrie.

Ce poate face diavolul aci ? Nu-i poate ține lui don Juan o predică spinozistă, lămurindu-l că „omnis determinatio est negatio". Îi spune atunci : există o nelimitație, pentru aceea ce ți se pare limitat ; sînt și alte fete frumoase pe lume, „o mie trei". Și cel care simțea hotarele oricărei fericiri, rătăcește acum ca și „din hotară în hotară", — spre a răstălmăci frumoasa vorbă a poetului. Limitația se cunună cu nelimitația, cum face infinitatea cea proastă cu infinitul ce nu se mai curmă.

Toate acestea te proiectează dintr-o dată în inima filozofiei, care, nehotărîtă cum este, știe totuși cîte ceva despre esența hotarelor. Spusese cîndva în antichitate un lucru adînc de tot Aristotel, în cartea a treia a Fizicii : limitația nu e față de altceva, e **față de sine.** Limitele nu vin să despartă, ci să contureze o făptură, iar ele exprimă astfel plinătatea, făcută doar să țină. Dar tot un filozof, Kant acum, știa să spună cuvîntul cheie pentru limitație, — pentru hotare.

Sună curios să moralizezi pe don Juan cu Aristotel și Kant, după ce i-ai trezit surîsul invocînd pe Spinoza, dar tot despre cele ale lumii vorbește pînă la urmă și filozofia. Printre cele 12 categorii ale lui Kant, printre predicatele acelea care se spun despre orice (căci doar aceasta înseamnă „categorie"), există, la rînd cu unitatea sau cauza sau realitatea, o categorie stinsă în aparență, „limitația" tocmai, care astăzi ne poate apărea Categoria. Ce nu este în limitație ? ce oare nu poartă cu sine atributul limitației ? Dar există o limitație ce **nu** limitează, spune Kant, — și cu aceasta el rostește dintr-o dată gîndul omenesc cel mai adevărat nouă, despre o frumusețe care, deși limitată, **are în** ea atîta nelimitare încît „nu te mai saturi privind-o", sau despre adevărurile omului modern, care, deși limitate, au în ele nelimitarea rațiunii obținute, sau despre viețile, statele, întruchipările noastre, care toate poartă în ele îngrădirea și zvonul morții, dar ori de cîte ori vorbesc cu adevărat omului sînt limitații ce nu limitează.

Cînd e înfrînt diavolul ? Atunci cînd accepți că totul are hotare, dar știi să transformi limitația într-una ce **nu** limitează ; cînd așadar nu e vorba de limitația de care fugi neîncetat, ci de aceea la care poți rămîne neîncetat. Diavolul e înfrînt cînd hotarul vine dinăuntru, nu din afară ; cînd ai nelimitatul înăuntrul și nu în afara hotarelor. Hotarul familiei, de pildă, este sacru, căci delimitează ceea ce înăuntru nu are hotare.

Dacă opui lui don Juan ideea de familie, el va găsi că e un biet truism. Dar în familie, care e primul moment **real** al vieții spirituale, stă poate exemplul cel mai viu de limitație ce nu limitează, și pe modelul ei nu încetăm să ne închidem, limitări și definim peste tot. Trebuie să te hotărăști prin și către acele lucruri care nu au hotare. Hotărăște-mă, ar spune don Juan daimonului, nu în sensul de „fixează-mă", ci în sensul adînc al cuvîntului nostru : pune hotare, dă cuprins și înțeles dragostei mele, ca ea să poată fi fără hotare.

Ai din plin dreptul să te închizi în familia cîtorva, într-o familie ori o lume proprie, dacă rodești pentru toți ceilalți. Ai dreptul să te retragi în pustie, dacă o faci pentru ei. Dracul de la hotarele oamenilor piere doar dacă poți trăi în același timp cu hotare și dincolo de ele.

Iată ce ar putea închide vocabula noastră „hotar", care nu a fost la început a noastră. Dar dacă e așa, nici nu trebuie să fie a noastră : ar fi bine să fie a tuturor.

Constantin NOICA

cuvinte înaripate

În mai multe rînduri am încercat să demonstrez că rolul scriitorilor nu este, cum susțineau unii colegi, acela de a „crea" sau de a transforma limba. Scriitorul folosește materialul lingvistic așa cum îi este dat, dar cu ajutorul lui exprimă realitatea înconjurătoare în chip artistic. Am fost de acord că scriitorii pot crea uneori cuvinte, în aceeași măsuri în care o fac și alți vorbitori, fiecare în domeniul său de activitate.

Trebuie totuși să recunosc existența unui tip de inovații care este mai la îndemîna scriitorilor decît a celorlalți oameni : formule care, concentrînd o mare cantitate de conținut, sorbită din întreg pasajul sau chiar din întreaga operă în care le găsim, caracterizează lapidar o situație, o activitate, un tip omenesc. Asemenea formule sînt oarecum la mijloc între cuvinte și fraze ; ele intră în patrimoniul limbii, o îmbogățesc din punct de vedere expresiv și se păstrează vreme îndelungată.

Îmi vin în minte acestea pe cînd parcurg paginile unui volum recent apărut : I. Berg, **Dicționar de cuvinte, expresii, citate celebre** (Editura științifică). Autorul depășește cadrul pe care mi l-am propus pentru articolul de față, deoarece a inserat și formule care nu provin din literatură și chiar și cuvinte izolate. Voi avea prilejul altă dată și în altă parte să le discut pe toate. Deocamdată semnalez aici că expresiile nu sînt pur și simplu înșirate în ordine alfabetică și atribuite, cînd e cazul, celui care le-a lansat, ci se arată în Dicționar și în ce împrejurare se folosesc și cu ce valoare. Apoi, spre deosebire de alte lucrări similare, găsim aici inserate și expresii românești.

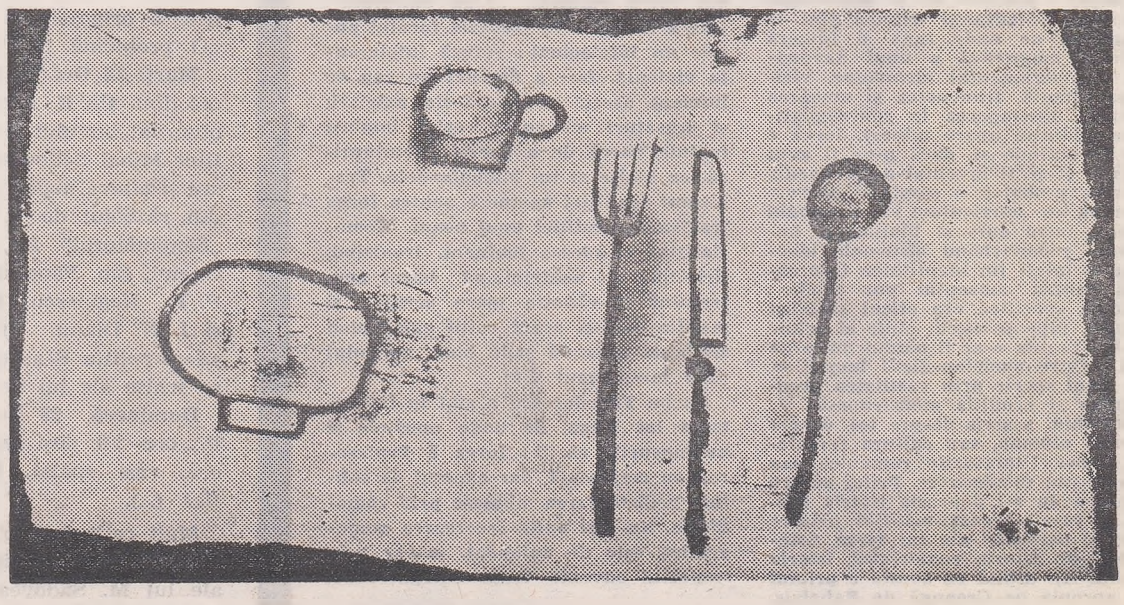
De multe ori o carte este complet uitată și numai o cercetare filologică migăloasă este în stare să o descopere și să arate că este sursa unei expresii care se folosește curent pînă astăzi. Iată cuvîntul francez **lésine** „zgîrcenie". Originea lui n-a putut fi găsită, pînă cînd, nu de mult, cineva a dat întîmplător peste o satiră italiană din secolul al XVI-lea, intitulată **Compagnia della lesina,** adică „Societatea sulei". Era vorba de niște avari care s-au constituit în asociație ca să-și procure în comun o sulă și să-și repare singuri încălțămintea, scutind astfel plata cizmarului. Cartea s-a bucurat de un mare succes în Franța și a fost publicată în două ediții, cu scurt interval între ele, ceea ce pe atunci era un lucru rar. Astăzi nu mai e citită de nimeni, dar cuvîntul **lésine** a rămas pînă azi, nu cu sensul primar de „sulă", ci cu cel secundar de „zgîrcenie".

Alt fapt impresionant este că expresiile scoase din operele literare nu se păstrează numai în limba în care au fost create, ci sînt traduse, adesea în foarte numeroase limbi. De exemplu **E ceva putred în Danemarca** provine din Hamlet al lui Shakespeare, iar **Cu o rîndunică nu se face primăvara** e dintr-o fabulă a lui Esop. Mai interesant este însă că adesea se folosesc expresiile în limba de origine, chiar dacă marea majoritate a publicului nu o cunoaște. De exemplu **audiatur et altera pars** provine din Seneca, iar **fugit irreparabile tempus,** din Virgiliu.

Mai semnalez că uneori, cu timpul, sensul inițial se estompează, se schimbă, fie pentru că formula este întrebuințată în ironie, fie pentru că pur și simplu este înțeleasă altfel decît a fost intenția autorului, pentru că cei care o folosesc nici nu cunosc sursa. Ca exemplu poate servi chiar titlul prezentului articol. El provine din Homer : **epea pteroenta,** care e tradus corect prin **cuvinte înaripate,** numai că poetul a înțeles prin aceasta să caracterizeze iuțeala cu care cuvintele își ating ținta, pe cînd astăzi adesea expresia se referă la o cuvîntare plină de avînt, care însuflețește pe ascultători.

Oricum le-am folosi însă, expresiile create de scriitori îmbogățesc substanțial limba (și chiar limbajul omenesc în general) și se cuvine deci să rectific în parte poziția mea cu privire la rolul scriitorilor în transformarea limbii.

Al. GRAUR



FRANÇOIS PAMFIL : „Natură statică"

LUCIA IOAN : „Așteptare"

Nora Iuga

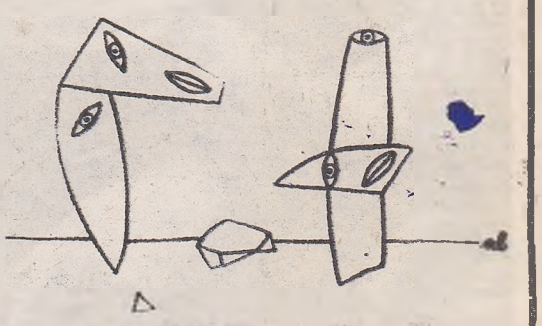
Femeia părăsită

Mi-a vorbit azi femeia părăsită
de patul ei ;
în gări ceața vine fără semnale
și toate nopțile își aparțin
dincolo de noi
în albele zile fără odihnă
există păduri
copacul
cu propria lui concurență
se luptă
— mereu ca deținuții
în strimtele curți interioare —
așa alunecă femeia părăsită
lîngă nopți
cu pieptul frumos
luminînd un peron
cine mai știe astăzi iubi
și cine este atît de erou
să primească neeroica moarte
pentru vina de a fi privit
o femeie mai îndelung și mai deplin
decît propriul său timp...
Mi-a vorbit femeia părăsită
adunînd trei oameni la dreapta
și trei la stînga
și-n cutia poștală cîțiva ;
cu noi omenirea se volatilizează
după sezon
și puteam să nu mai aștept —
prea frumos se dezbracă cuvintele
noaptea în pat pe-ntuneric.

Marius Robescu

Incantație

O, nu grăbi să lepezi arma !
Zmulgi brațul tău
zvîrlind harponul,
un deget îți retezi cînd o săgeată
zboară din arc pretimpuriu.
Așteaptă nemișcat în cerc
oricît sub ceruri ți se pare
a fi venind un călăreț
ce chipul nu și-l dovedește
de-orbire
ori de-ndepărtare.
Și nu desprinde lama
din carnea ei adîncă,
precum un dinte sănătos sacrificat.
Pe pietre muribund
sîngele tău
ar curge-n rana celuilalt.



Romulus Vulpescu

În fiecare zi

În fiecare zi ne batem joc
De păsări, de iubire și de mare
Și nu băgăm de seamă că în loc
Rămîne un deșert de disperare

Ne invadează lenea unui vis
Pe care-l anulăm cu-o șovăire ;
Ne reculegem într-un cerc închis
Ce nu permite ochilor s-admire ;

Ne răsucim pe-un așternut posac.
Însinguraţi în doi, din lașitate,
Mințindu-ne cu guri care prefac
În zgură sărutările uzate ;

Ne pomenim prea goi într-un tîrziu,
Pe-o nepermis de joasă treaptă tristă.
Prea sceptici și prea singuri, prea-n
pustiu,
Ca să mai știm că dragostea există.

Timp

Știu bine pentru ce nu-mi place
să port la mînă ceasul cu tic-tac,
să car cu mine presimțirea morții,
încheietura să-mi supun cătușii :

vreau libertatea mîinii — chiar cea stîngă ;
refuz obișnuința unui ritm,
care-mi comandă pulsul și-mi impune
cadența regulată-a agoniei.

Eu n-am cu timpul nici o legătură.
Feudele ne sunt deosebite.
Și chiar dacă suntem vecini de hartă,
iubim alt fel de moarte ficcare.

Eu, dacă vreau, mă pot opri din drum.
Mă pot întoarce, dacă vreau, în mine.
Pot relua un episod de ceață.
Pot să denunț un sentiment ridicol.

N-am puncte de reper — adorm aici.
visez altunde, mă trezesc de mult
în alt sistem pe care-l inventasem,
ori într-un univers inexistent.

Ce-mi pasă că alunecă-ntr-un sens,
un singur sens — al lui — și e supus
el însuși legii lui nesăbuite
ce nu-i permite nici măcar să moară ?

Eu m-am culcat cu-atîtea morți în pat,
mi-au fost amante-atîtea doamne negre,
și mă străbat atîtea existențe
cîte-agonii au să-mi mai dea iar febră
Eu mor, și-s viu, reviu și mor mereu,
mă risipesc, mă caut și mă pierd ;
sunt pururi altul : slab, diform sau suplu,
bătrîn ori tînăr, matur, prunc, femeie,
pădure, cîine, pasăre sau astru...

Doar umbra formei mele, numai umbra,
pe care-n orice nouă ipostază
o proectez, doar ea nu-mi aparține,
cu toate că-i aceeași totdeauna
și-n spate n-am pe nimeni, niciodată

Nu-i nimeni, nimeni, niciodată, nimeni
Nu-i niciodată nimeni, niciodată.

Asonanțe

Degeaba ne-nchipuim
că pentru fiecare destin
se oferă bilet deosebit și-un alt chin
și că n-ar exista sinonim.

Nimic nu e tragic. Totul e glumă
Cîntecu-i cinic. Pe-o singură strună
Gura te vinde fără arvună.
Ochii despoaie. Mina sugrumă.

O singură funie spînzură același tîlhar.
O singură pradă pentru un singur protozoar.
O singură intrare. Un exit doar.
Un singur zeu. Un singur altar.

Pînă și accidentele sunt planificate :
nimeni nu poate
străbate pe roate
patrate.

Fiecare vocație are un număr de cod :
numitorul comun, numitorul despot,
numărătorul netot
numără miriapod.

Este inutil să dăm tîrcoale
căii legale :
compartimentele egale
sunt goale.

De cînd ne știm — un categoric cheren
Un tron tiranic. Un singur tren.
Un singur sens. Un silnic semn.
Un pas pierdut și puțin un poem

Numai cînd murim fiecare
murim cînd avem chef și culoare.
Cînd ne cășună. Cînd ne doare,
după alte — era inevitabil ! — tipare.

O evocare :

ANTON HOLBAN

Către sfîrșitul iernii (1937) poposisem pentru o zi într-un orășel de munte de pe Valea Prahovei cînd auzii o veste la radio : „Astăzi a încetat din viață la Sanatoriul Filantropia, în vîrstă de 35 de ani, scriitorul Anton Holban, autorul romanului „O moarte care nu dovedește nimic". Incinerarea va avea loc mîine, orele patru, la crematoriul „Cenușa".

Am luat trenul spre București și în timp ce coboram panta Carpaților, singur în compartiment ca-ntr-un cavou bacovian, frigul îmi depăna amintirile. În cercul „Sburătorului", cineva citise o proză de analiză și cum părerile erau evazive, auzii un glas cu timbru subțire, explicînd nervos pasajele ce apăreau neînțelese.

— Cine-i tînărul ?

— E nepotul lui Lovinescu, s-a reîntors de la Paris, e profesor de franceză.

Mai tîrziu am avut prilejul să-l cunosc mai bine pe Anton Holban și chiar să ne împrietenim, cu toată deosebirea temperamentală dintre noi. Avea omul acesta, cu obrazul îmbujorat de adolescent, cu ochii verzui, halucinați, o înclinare curioasă pentru subiectele ce evidențiau precaritatea existenței umane, abordînd în discuții cu predilecție problema morții. Pe plan literar aducea un ascuțit spirit analitic în descrierea contradicțiilor sufletești și îți mărturisea fățiș admirația pentru Proust. „Am descoperit în Proust copilăria mea singuratică și bolnăvicioasă ce m-a îndepărtat de jocurile vîrstei. Pentru omul cu o boală incurabilă, moartea este o stare de permanență și trebuie să te obișnuiești cu gîndul destrămării finale. Literatura îmi servește ca mijloc de comunicare cu societatea, un țipăt către oameni ca să mă vindece".

Îmi aminteam de o fotografie în care nepotul vorbea în veranda casei de la Făticeni cu bătrîna care i-a furnizat subiectul din nuvela : „Bunica se pregătește să moară". Și totuși din portretul făcut de E. Lovinescu, reieșea că Holban avea o fire zburdalnică : „Cînd îmi aruncam privirile pe fereastră (vara la Fălticeni) — îl vedeam adesea alergînd după copii pe peluzele curții, într-o frenezie și egalitate ce-i bucura. Om în toată puterea cuvîntului se tăvălea prin iarbă, se cățăra prin copaci (...) el rămăsese copil, un mare copil, într-o totală indiferență față de ce se petrecea în lume, în ordinea politică, economică, socială".

În Capitală, Anton Holban își apăra singurătatea cu dîrzenia unui bătrîn misogin ; considera mariajul o stavilă în libertatea de creație a unui artist. Odată, la intrarea cafenelei Capșa, l-am invitat la un șvarț. M-a luat ușurel de braț și m-a condus de-a lungul trotuarului pînă la camera lui aflată într-un hotel din apropiere.

— Hai mai bine să auzim pe Debussy — am cumpărat o nouă placă, — și acasă îmi oferi o ședință simfonică la patefon.

— Ce-ai zice să-ți scriu niște cronici muzicale ? îmi spuse el, în timp ce-mi pregătea o cafea. Poate îmi obții un permis la concertele Filarmonicii.

De atunci Holban mi-a adus adesea articole despre muzică sau cronici literare. De cîte ori le primeam, îi reaminteam cu oarecare stinghereală : „Să știi că mîine fac demersuri pentru permis".

Cu un surîs amical îmi răspundea că nu e nici o grabă și acel „mîine" se amîna prin risipa zilelor. Acum, aș fi alergat într-un suflet să-i obțin permisul, dar nu mai era nevoie. Mîine voi asculta o anumită placă la patefon, de față cu multă lume, în timp ce confratele nostru va coborî cu încetineală în subsol, ca într-un ultim joc „De-a v-ați ascunselea", din vacanțele fălticenene.

I. VALERIAN

OBELISCUL

Mihai

Ajungîndu-se la un punct considerat critic, în evoluția proiectului — intitulat Minerva dintr-o cochetărie intelectuală — s-au strîns cei șapte (Profesorul nu venise încă) pentru a sta de vorbă. Lucrurile s-au petrecut într-una din încăperile pavilionului hexagonal — denumire considerată ca fiind mai propice decît aceea de „hexagonul", la care se renunțase în mod tacit deși prezenta avantajul unui singur cuvînt — anume, în camera Profesorului. Au luat loc în jurul unei mese de o formă foarte echilibrată, cu decorații stil, o mobilă sobră, fără postav și fără cristal părînd tocmai din această cauză prețioasă în acea încăpere. Dar Profesorul fusese mulțumit de ea, mai exact de forma ei, o parabolă foarte ușor alungită, și la cîteva zile după ce a fost restaurată l-a chemat pe Vasile Bolzan pentru a-i arăta un tren electric a cărui șină în circuit închis urma aproape fidel conturul perimetrului mesei. Profesorul a închis ușa spunînd „nu-mi place să fiu deranjat cînd mă joc", apoi așezînd vagoanele într-o anumită ordine pe care de altfel a modificat-o de cîteva ori înainte de a fi satisfăcut, a făcut să pornească locomotiva declanșînd un întrerupător ascuns la vedere aflat în tender.

S-a dovedit că locomotiva era în realitate „boîte à musique" pentru că de îndată ce a fost pusă în mișcare s-a auzit o melodie voioasă în măsură de polcă sau de galop. La intervale fixe, corespunzătoare unei jumătăți din circumferința parcursă, exista o scurtă pauză precedînd o notă acută, prelungă, adică șuierul locomotivei, însă la un tur complet datorită proastei îmbinări din acel loc a șinelor sunetul era brusc gîtuit. Acest accident sesizabil la început ca o imperfecțiune și deci alterînd rotundul delicat al automatismului melodic, se pierdea cu timpul devenind o particularitate neinteresantă și ajungînd astfel să intre chiar în compunerea mișcării.

Profesorul, în aceste prime momente silindu-se să pară indiferent la surpriza celuilalt, s-a plimbat în jurul mesei explicînd mecanismul de funcționare : un cilindru de metal învîrtindu-se necontenit în jurul lui aducînd invariabil după o rotire de 360° melodia la prima ei notă (un fa sau un do). Totdeauna după ultima notă prima notă, un perpetuu de fine al capo, pînă la destinderea completă a arcului de oțel ; același arc care pune în mișcare și roțile locomotivei. În acest fel cîntecul parcurgînd egal circuitul, numai cu o mică ezitare în punctul în care îmbinarea sîrmelor nu este perfectă, însoțite mereu de zgomotul produs prin frecarea pe șina de tablă și devenit astfel adevăratul ritm al jocului.

Cîntecul, deși un galop sau o polcă, avea ceva din tristețea vechilor firme șterse. El amintea flori de hîrtie creponată fanate, flori care nu există însă, calcanuri de case vechi și cheiuri. Nu putea fi altfel datorită sunetelor metalice, rotunde ca bănuții aruncați în fîntînă, chiar dacă s-ar fi cîntat „Avîntați-vă cu curaj înainte băieți" sau „O Mary ce fericiți sîntem amîndoi", fiindcă pînă la urmă jucăria de metal nu era decît o caterincă. Ciudat este că dintre cei doi, apăsarea o simțea cel mai mult cel ce nu văzuse vreodată o caterincă.

Profesorul după ce a avut satisfacția inocentă de a-l ști pe celălalt uimit și apoi captivat de melodie — care va deveni pentru el, un timp, obsesivă — s-a îndepărtat de masă preocupîndu-se de cîteva lucruri fără importanță. Se înțelege că el nu avea ce să privească, pentru toți ceilalți la început cel puțin cîntecul în ritm de polcă sau de galop trebuia văzut, era ascultat prin ochi, de aceea poate trezea imagini atît de bizare total disparate unele de altele. La Profesor însă, era doar un gest pentru o stare de repaos.

Apoi trenul s-a oprit. Firește nu deodată, melodia s-a transformat într-o succesiune de note, de sunete, aceste sunete individualizîndu-se au risipit misterul și tristețea cutiei de muzică, rămînînd în final doar zgomote hilare — iar Profesorul a revenit lîngă masă. Ei au privit împreună un timp și unul dintre ei, cel mai tînăr a pronunțat o propoziție neașteptată („ce jucărie de humor") după care Profesorul înțelegînd greșit nevoia celuilalt de a vorbi — trenul mecanic și ei doi, în cea mai importantă secțiune a pavilionului hexagonal — a decuplat vagoanele, ridicînd cîte unul în mînă, ca și cum i le-ar fi oferit. Mișcarea sugera ceva ridicol, de trucaj cinematografic văzut de aproape, pentru că fiecare vagon avea stilul lui, era foarte îngrijit lucrat, în aparență verosimil. Chiar și culorile păreau adevărate. Unul dintre vagoane era vopsit galben și numai văzîndu-l exista certitudinea că vreodată au existat într-adevăr vagoane galbene cu tente subțiri de maro sau negru încadrînd ferestrele. Pe una din laturile lui se afla o treaptă lungă de la un capăt la celălalt. Pe ea se pășește la urcarea în compartiment și se vede bine lucrul acesta, fiindcă metalul și-a pierdut puțin din luciu exact în dreptul fiecărei uși. Cei mai mulți preferă acest vagon cu toate compartimentele izolate, fiecare luat în parte semănînd, și datorită concavității ușii și treptei de urcare, cu un cupeu. Dar ele nu pot fi privite totuși, separat — sînt multe, se aliniază unul după altul ca niște veritabile celule și este surprinzător gîndul că această structură să fi fost aleasă tocmai pentru că ar crea un sentiment de securitate.

Vasile Bolzan privindu-l pe Profesor — acum foarte absent — a putut să-și închipuie că vede formîndu-se pe retina acestuia și alte imagini. Concentrîndu-se forme la început inconsistente, moi, care devin apoi volume, proporții echilibrate ieșind din focarul acela și în sfîrșit înaintînd către el, ca și cum totul ar fi existat cu adevărat înainte și nu ar fi trebuit decît să fie reformulat iar celălalt s-ar fi oferit pasiv la aceasta.

Sînt femei cu ovalul feței ușor alungit purtînd bonete sau pălării încheiate cu panglici late sub bărbie. Ele seamănă bine între ele, au același aer ușor surprins, un fel de candoare înțepenită. Chiar și atunci cînd mișcă trupurile sau brațele, fețele lor rămîn expuse în continuare sub același unghi. Această asemănare nu se poate datora decît panglicilor late care le tipizează trăsăturile, creează un fel de norme biometrice pentru fețele lor și întotdeauna a fost așa, un anumit amănunt vestimentar reduce diferențele creînd o dimensiune unică. Unele dintre aceste femei stau la fereastră, rămîn mai mult timp acolo, chiar după ce trenul s-a pus în mișcare. Își sprijină bărbiile în palmele deschise sau în mîinile strînse pumn și dacă în fiecare ancadrament marcat prin tente subțiri de maro apar astfel de chipuri, ele devin un fel de imagini rococo își pierd pînă și acea dimensiune feminină unitară, se multiplică în opaluri de porțelan ; niște păpuși delicate, incredibile succedîndu-se într-o abundentă de culori pastelate. Una din ele întinde mîna în afară. Gestul este suprinzător, o mică nebunie și ea își retrage imediat brațul înăuntru dar s-a putut vedea totuși mîna, forma ei, pigmenții pielii, mai mult decît orice, degetele puțin flexate, foarte lungi, putînd să apuce, să strîngă, să țină, apoi să se desfacă. Mîna lui Claude încercînd să tragă și corpul după ea, agățîndu-se de densitatea aerului ; ca și cum această mînă ar fi comandat restul, în ea s-ar fi aflat centrii nervoși motori. Însă după momentul de crispare, abandonîndu-se, gestul se transformă într-o mișcare moale indiferentă, convențională, de salut sau de joacă în aerul fluid.

Din nou Profesorul a pus trenul în mișcare. Celălalt îl urmărise în timp ce învîrtea cheia și a fost surprins înțelegînd dintr-o dată că o simplă acțiune mecanică se poate transforma în sunetele acelea metalice, scurte, alcătuind o lume coerentă deși bizară. La fel cum cineva apropiind cele două lamele ale unei baterii sub becul ridicol de mic înțelege fenomenul electricității din raportul stabilit între gestul lui și formele curioase ale unor obiecte scoase brusc din întuneric. Astfel că n-ar fi fost exclus ca el să fi dorit o clipă ca Profesorul să se întoarcă cu spatele la el ori să-și ascundă mîinile sub masă în timp ce învîrtea arcul pentru ca totul să-i rămînă lui necunoscut, pentru ca el să aibă astfel puterea de a-și imagina această stare de grație.

La început nu s-a auzit decît frecarea roților pe șine. Apoi Vasile Bolzan a întins mîna și a declanșat întrerupătorul din tender. Acum melodia era limpede iar el putea să o urmărească cu ușurință. „Cum se numește acest cîntec" și Profesorul „Iubitule totdeauna vom fi veseli —, cred că așa ar trebui tradusă o strofă ale cărei versuri mi le amintesc bine, altă dată o să ți le recit".

Iar după un timp s-a petrecut un lucru neașteptat. Profesorul a îndepărtat capetele șinelor la joncțiunea aceea care și așa era destul de slabă, acolo unde semnalul se gîtuia brusc. Cînd locomotiva a ajuns în acel punct au trecut doar primele roți și a deraiat. Ei doi nu au făcut nici o mișcare privind cum roțile continuă să se învîrtă în gol și au așteptat într-o inexplicabilă solidaritate.

Acum întreg episodul părea smintit și Vasile Bolzan a întins instinctiv mîinile pe masă cu palmele în jos căutînd urmele jocului pe lemnul mesei.

În aceste momente unul dintre cei șapte, Cartezianul, o persoană care înainte avusese o viață foarte prudentă, a spus :

„Vă prezint pe noua noastră secretară. Printr-o fericită coincidență se numește Minerva. Pot să vă asigur, este numele său real, eu personal am controlat aceasta".

El se arătase într-adevăr neînduplecat la alegere, cu toate că manifestînd menajamente. Prezentîndu-se și alte persoane găsise formule binevoitoare de a le refuza, avînd chiar răbdarea de a le asculta sau a le supune la cîte o probă. Mai tîrziu după ce reușise să găsească ceea ce dorea — deci o persoană căreia nu trebuia să i se aducă transformări — poate că el a avut și fantezia de a spune cuiva „îmi pare foarte rău, dar numele dvs. nu-mi convine". Iar aceea izbucnînd în plîns — ori rîzînd, deși fără nici un rezultat — „pot să răspund la orice nume, actele de identitate le păstrez totdeauna asupra mea".

Nu este imposibil ca totuși Cartezianul să fi avut un moment de îndoială. Poate că într-unul din acte, scris cu o caligrafie neciteață lipsea din nume (Minerva) litera „v".

Ipoteza era ușor de imaginat și Vasile Bolzan privi fata închipuindu-și-o lipsită de ceva, dar nu o lipsă definitivă în felul în care ar exista o amputație, ci acoperirea unei zone sau, mai interesant încă, o estompare ca și cum lumina nepotrivită sau o defecțiune de priză ar fi voalat porțiunea respectivă. De exemplu, ar lipsi ultima parte a antebrațelor și prima parte a brațului, restul rămînînd oarecum difuz. Cartezianul ar măsura-o atent făcînd apoi un lucru neașteptat : numărătoarea liniilor compunînd literele mai ales că grafia era lăbărțată. Ea s-ar apăra „este o eroare, pot să vă asigur că este o eroare ; de altfel nici nu există un astfel de nume „Minera" — „de ce nu" răspunde el voit neîncrezător — „ar fi un nume inventat, nu există în calendar, vreau să spun în istorie, părinții mei sînt intelectuali".

Vasile Bolzan o privi mai atent încă, o privire aproape jenantă cu toate că fiecare din ceilalți o privea în felul lui, cel puțin tot atît de jenant. Dorea să-și dea seama dacă între ea și Cartezian ar fi putut avea loc cu adevărat acel dialog, adică vroia să înțeleagă dacă este o ființă puternică sau ipocrită sau înfometată. Astfel ar fi fost capabil să afle cît de mult sau de puțin îndemînatec s-a arătat Cartezianul pentru că deocamdată fata era a lui. Dar nu într-un fel masculin, fiindcă acest lucru ar fi fost mai puțin grav ; era a lui ca un obiect, conținea inițiativa Cartezianului constituind un fel de ieșire înainte a lui. Acesta ar fi putut spune chiar la un moment dat „minerva mea" fără să comită nici o inexactitate. Iar el, Vasile Bolzan, deși avusese ideea, deși el inventase acel proiect fabulos, devenea acum o simplă funcție a unui organism care se ordona și desfășura singur ignorîndu-l pe el, dar conținîndu-l. Un organism de sine stătător, existînd obiectiv, ca și cum prin multiple transplatări, inserții, altoiri, s-ar fi creat o plantă sau un animal sui generis, viabil, și care evident era altceva decît o rezultantă aritmetică a părților componente. Un animal ciudat a cărui fiziologie funcționează à rebours deoarece intoleranța față de un element intrînd în alcătuirea sa nu se traduce prin moartea întregului, ci prin supunerea refractarului — ceea ce de altfel este mult mai logic. Acest organism acționînd coerent în virtutea unor mecanisme proprii, avînd reacțiile sale, rîsul său, pulsațiile sale, vizînd o finalitate comparabilă cu oricare alta de ordinul biologic, avea și numele, pe care tot el Vasile Bolzan i-l dăduse — însă acum acest nume devenise la rîndul său mai mult decît un simbol, era preluat ca un semn de identitate colectiv, tot așa cum într-un război soldații se recunosc după matricola unui regiment.

Privind în jurul mesei oricare dintre cei șapte — Profesorul nu venise — trebuia să fie satisfăcut pentru că aparține — acesta este exact termenul — Minervei. Erau ca un grup de comando, adică rezultatul unui risc. În realitate fiecare dorea mai mult pentru sine, dar nu repudia grupul încă, fiindcă constituia o forță și un rang.

Între timp cineva a început să vorbească. Așezată la o măsuță în dreptul ferestrei fata lua note. Lucra rapid, cu aplicație și schimbînd creionul cu un altul luat dintr-un set aflat lîngă ea, s-ar fi putut înțelege că stenografiază. Deși nu ar fi fost nevoie pentru că cel ce vorbea pronunța cuvintele rar, deseori le repeta. Poate că de fapt nici nu stenografia, mima numai această mișcare. Un mim îmbrăcat într-un maiou de balerin, cu obrazul fardat, imobil, și întreg corpul rigidizat într-o poziție sugerînd șederea, mișcîndu-și doar antebrațele de la dreapta la stînga. Degetele lovesc clapele mașinii de scris, se aude și țăcănitul egal ritmînd cu precizie, articulațiile foarte mobile ale degetelor ridică și coboară falangele pe o orizontală perfectă. Apoi mișcarea se transformă, mimul lovește claviatura pianului, brațele au amplitudine, parcurg toate registrele și el sfîrșește prin a cădea. Fata s-a oprit un moment pentru a-și tampona podul palmei cu o batistă aflată pe masă lîngă setul de creioane. Mișcarea era lipsită de grație, nefeminină. Un bărbat ar fi făcut-o frecîndu-și mîna la spate pe pantalonul uzat. Lui Vasile Bolzan îi păru rău de ceea ce gîndise despre fată mai înainte și își întoarse capul.

Pierzînd interesul pentru fată el deveni atent la cel ce vorbea. Acum se dădeau unele detalii tehnice și din cînd în cînd celălalt era întrerupt. Dar ei aveau o vehemență cuminte și nici nu putea fi altfel fiindcă Minerva fusese deja creată iar restul era foarte puțin important. Apoi celălalt părăsi brusc terenul atît de ferm pînă atunci — excentricitate imposibil de prevăzut la un om atît de ordonat. Într-o stare de exaltare instalată pe obrazul lui ca o necuviință, el anunță profetic că Minerva va fi un imens obelisc cu reliefuri de angeli (pe din afară) și computeri decișii.

Aceasta era o imagine agresivă, tulburătoare. Vasile Bolzan o simți crescînd în el ca nevoia de înțelegere a unei senzații, apoi devenind atît de clară de parcă ar fi văzut-o de nenumărate ori pînă atunci. Pe un zid alb o mînă trăgînd în cărbune forme în unghiuri ascuțite. Vîrfuri de lance, grupaje de avioane în formații de atac, simple împreunări de linii risipite ca niște semne de cabală. Zidul alb în var — fotografie anodină — și la fel mîna, o vedere în prim plan cu porii și ridurile de contracție evidente și pilozitățile ca niște filamente desgustătoare. Doar liniile de cărbune foarte adevărate, umplînd tot spațiul alb al zidului și creînd prin simbolica formelor și densitatea și dezordinea lor pe acel cadran solid sentimentul unei tentative de spargere.

Resimți în tot corpul, precis, ca o senzație acută de fierbinte sau de frig, nevoia de a-l împiedica pe celălalt să continue. Minerva era ideea lui și numai el avea dreptul să folosească adjectivele. O statuie sau o catedrală, dar el singur putea să o spună. Își închipuie chiar că a ridicat mîinile, agitîndu-le în mișcări febrile. Totul transformat în gesturi. Pentru ceilalți niște convulsii ridicole de neînțeles, pierzînd treptat în intensitate și apoi sufocate în atmosfera de vată din jurul lui. Iar el trezindu-se brusc uimit speriat, nu de ceea ce făcuse, ci de privirile lor moarte, stăruind inerte la

ÎNGERILOR

Giugariu

suprafața mesei, ca un gaz greu. În sfîrșit cineva spunînd „cred că s-a făcut foarte cald în cameră" și Minerva, prompt, abandonîndu-și creioanele cu vîrfuri ascuțite, ridicîndu-se de pe scaun pentru a face ceva. Dar nu, mîinile lui erau pe masă, fuseseră tot timpul acolo, bine ancorate și podul palmei aderînd perfect la lemnul mesei. Nu se întîmplase nimic și era amuzant felul în care fata concentrată asupra stenogramei, își umezea buzele.

Privind în jurul său acele fețe devenite familiare, concentrate sau binevoitoare sau puțin plictisite sau marcate de rictusuri ciudate, el s-a simțit din nou liniștit. Formau un lanț solid, bine echilibrat ca schema unei macromolecule ; cu liniile de valență asemănătoare unor puternice interstiții asigurînd coeziunea și forța acestui ciudat poligon. (Un oarecare Hamăr citat de Arghiropoulos — oare exista într-adevăr Hamăr ? spusese odată „dumneata faci parte acum dintr-o aristocrație ; acesta este un cuvînt grecesc care sună oricînd frumos ; păcat că nu este reabilitat". Era o frază ambiguă. Arghiropoulos surîsese tot timpul relatînd-o. De ei se apropia tocmai o femeie avînd o pălărie de pai cu borurile foarte late din cele care se poartă pentru a proteja fața de soare. Arghiropoulos a salutat-o și ea a părut că nu-l cunoaște. El încercase o bucurie secretă pentru mîndria femeii — sau pentru eșecul celuilalt).

Mai tîrziu cînd cel ce vorbea a făcut o pauză, Vasile Bolzan, ca și cum ar fi luat act de sfîrșitul scenei sale, a înclinat de cîteva ori capul „mulțumesc, am înțeles, sînt de acord, O.K.", și s-a lăsat cu măsură pe spetează scaunului.

După cîtva timp l-a căutat din nou cu privirea pe Profesor întorcîndu-se spre locul unde trebuia să fie. Mișcarea săvîrșită cu oarecare grabă era nejustificată fiindcă locul acela fusese de la început gol. Profesorul nu mai stătea niciodată la masă, rămînea la biroul lui, uneori compunînd pe hîrtie ciudate corpuri geometrice, alteori lăsîndu-se în spetează fotoliului, adîncit, cu capul lăsat în piept și ei toți se prefăceau că se simt ignorați, sau puțin disprețuiți, sau neglijați, avînd astfel convingerea că fac o faptă bună acceptînd să se situeze în această stare de inferioritate. Încît observînd întoarcerea bruscă a lui Vasile Bolzan au crezut în primul moment că acesta a avut presentimentul unui fapt cu totul neobișnuit — spre pildă, Profesorul stătuse pînă atunci ascuns sub biroul lui și, deodată plictisit, ieșise afară iar acum ar fi trebuit să se afle pe fotoliul lui, compunînd ciudatele corpuri geometrice pe bucăți de hîrtie pe care apoi le făcea cocoloașe azvîrlindu-le la coș, iar unul sau doi dintre ei furase astfel de hîrtii stăpînit de o nestăpînită curiozitate — dar cînd s-au convins că locul este mai departe gol, întrucîtva dezamăgiți, au pus gestul lui Vasile Bolzan pe seama enervării resimțită de el din cauza întîrzierii celuilalt și au dezaprobat această indelicatețe.

După o pauză, imputabilă și incidentului pentrecut, cel ce vorbea și-a schimbat din nou partenerul. El manifesta aceeași exclusivitate pentru persoana căreia i se adresa, nu însă într-un fel în care ceilalți ar fi fost ignorați, ci ca și cum ar fi părut că rezistența cea mai mare venea de la acesta, și deci argumentînd cu prioritate pentru el. Astfel, el reușise să impună maniera sa și convenția fiind acceptată, fiecare își juca pe rînd cu seriozitate rolul de partener preferențial, uneori sugerînd îndoiala, alteori dezacordul, aproape totdeauna sfîrșind cu gesturi de cordialitate intelectuală. Vasile Bolzan observă tîrziu ceea ce mai ales era surprinzător la el. Nu folosea nici un gest, dar absolut niciunul, mîinile îi atîrnau inerte de-alungul trupului, nici nu se sprijinea vreodată pe ele. Cu toate acestea nu se dezechilibra, exista doar o foarte mică oscilație a trunchiului în lipsa căreia orice corp pare rigid, un arbore devitalizat și toată forța i se concentra sub frunte și în maxilare. Un actor — la început cu mîinile legate, rostind versuri albe, obligat să se miște totdeauna pe o linie determinată ca și cum linia aceea ar fi o bîrnă la 50 centimetri de sol, ca și cum bîrna aceea ar fi coama unui zid sau ca și cum înălțîndu-se necontenit, crescînd din pămînt ar deveni muchia unei lamele gigantice. Apoi, împiedicîndu-i-se picioarele ca la cai, astfel ca el să nu poată face pași decît de o anumită dimensiune. La urmă de tot, capul imobilizat, rămînîndu-i numai ochii și glasul iar în afară de liniile pe care trebuie să se miște, avînd ca singur punct de reper un reflector, în dreapta sau în stînga lui, uneori brusc schimbat așa fel încît obișnuit un timp să se sprijine pe lumina venită dintr-o anumită parte, la un moment dat rămîne în gol pe punctul de a cădea, din cauza inerției ; ceea ce îl obligă în final să se teamă, refuzîndu-și deci și acel suport. Exercițiul este repetat de multe ori pînă cînd mîinile amorțesc, picioarele nu se mai pot desface decît într-un unghi închis — rămînîndu-i doar vocea și ochii.

Atunci cînd nimeni nu se mai aștepta, ușa s-a deschis și a intrat Profesorul.

În mînă duce un pachet voluminos învelit într-o hîrtie de împachetat, albă, dar este de neînțeles faptul că nu îl poartă sprijinit de corp în felul care s-ar vădi cel mai comod pentru dimensiunea și probabil greutatea pachetului, ci îl ține prins de o extremitate, atîrnînd, iar acolo unde hîrtia s-a strîns sub apăsarea mîinii sale pare să fie o suprafață plană, rezistentă. Toate acestea sînt observate de ei și Profesorul este conștient fiindcă își schimbă pachetul dintr-o mînă în cealaltă, iar ei înțelegînd, se simt totuși jenați, dar nu-și pot ridica privirile spre fața lui decît în fugă, oarecum forțat ca și cum ar trebui să îndeplinească un gest de politețe și apoi ușurați sau liniștiți coboară din nou ochii, iar între privirile lor și pachet se interpune corpul Profesorului silindu-se să nu se grăbească spre biroul lui. Chiar și fata este foarte atentă și din cauza aceasta lovește din greșeală un creion care cade cu zgomot. Ei toți tresar și căderea creionului salvează tensiunea scenei fiindcă în acel moment se surprind. Cineva în sfîrșit tușește „s-a fumat foarte mult aici" — iar Minerva se apleacă și ridică creionul. Profesorul spune : „bună ziua tuturor, mi s-a întîmplat ceva neplăcut" apoi „continuăm".

Pregătindu-se să ia loc în fotoliu, datorită unei mișcări neîndemînatice sau pur și simplu faptului că nimeni nu mai era interesat, hîrtia pachetului se desface. Un glob pămîntesc cu axul încastrat într-o acoladă de metal galben sprijinită pe un picior de lemn, jos cu o talpă rotundă. Deci un glob pămîntesc cu continentele, oceanele, insulele, mobil pe axul lui, putînd face mai multe rotații la un ușor impuls ; cu albstru, verde, alb murdar, cafeniu-galben (deserturile) și unele din acele nume ciudate care nu pot fi niciodată găsite : Guayaquil, Salomon, Fernandez (sau Hernandez). Profesorul spune încă odată „mi s-a întîmplat ceva neplăcut" dar nimeni nu-l privește.

Mai tîrziu Vasile Bolzan rămas singur cu Profesorul se joacă cu globul. Îl lovește luîndu-și un punct de reper, globul se învîrte de cîteva ori iar el rămîne tot timpul cu arătătorul întins înainte spre locul unde s-a aflat punctul de reper. Este o zonă de cîteva zeci de mii de kilometri pătrați. Nu reușește să găsească intensitatea potrivită pentru ca rotațiile să fie complete și de aceea mereu sub degetul lui apare o altă zonă de cîteva zeci de mii de kilometri pătrați. Apoi mușchii antebrațului obosesc și el lasă mîna jos fixîndu-și ca zonă de reper întreg sectorul de meridian aflat la un moment dat sub acolada de metal în care pivotează axul. Acum însă este obligat să se aplece pentru ca să citească unul din numele aflat sub brățara de metal galben. Preferă să își aleagă nume care sînt traversate pe centru, astfel este obligat să ghicească cele două trei litere care nu se văd. Punctul de reper nu mai sînt insulele Antile ci însuși cuvîntul „Antile" care poate fi scris în dreapta sau în stînga insulelor, iar meridianul pe care se află este această bară de metal fixată solid în piciorul de lemn.

S-ar putea crede că el caută mereu noi lucruri pe hartă și uneori i se văd buzele mișcîndu-se, repetă cuvîntul ales în timp ce globul se învîrte. Dar el se străduie doar să găsească lovitura care ar aduce globul în poziția de pornire — ca nevoia de a încheia o mișcare rotundă, perfectă, întreagă. Astfel, să simtă intensitatea impulsului. Vîrfurile degetelor îi devin din ce în ce mai sensibile corectînd necontenit, iar erorile se reduc la ordinul miilor de kilometri, distanța dintre una sau două litere ale aceluiași nume. Este atît de adîncit în automatismul acestui exercițiu că nu aude din ceea ce spune Profesorul decît verbul „vrei". Este uimit la început de rezonanța cuvîntului care i se pare, o interjecție, un sunet pronunțat într-o limbă necunoscută cu consoana aceea lungă de la început. Înțelege apoi că celălalt a spus „vrei" da, nu poate să-și dea seama dacă a fost un cuvînt, unul singur izolat, sfîrșind un raționament necunoscut, ca o ciudată ofertă în alb, sau era conținut într-o frază avînd un sens oarecare. Este incapabil să stabilească acum, cînd cuvîntul a rămas între ei ca un obiect, dacă disocierea îi aparține lui — probabil că a fost totuși folosit într-o frază, ar fi absurd altfel — ori a fost pronunțat foarte tare, distinct, după o pauză, și el a înregistrat numai această silabă.

S-ar putea ca Profesorul înșelat de obstinența cu care urmărea rotirea globului, de punctele arbitrare luate de el pe sfera de metal, să se fi crezut martorul unor naive speranțe.

„Vreau să fiu aici". Iar mai departe asociații previzibile : insulă, vegetație arborescentă, nisip de corali, crabi, aborigeni, cununi de orhidee, șerpi, căști coloniale, soare, tot soare (jos pe linia orizontului), culori violente : portocaliu, indigo, verde. Un amalgam cinetic derulat rapid pe o retină acomodată cu întunericul sălilor de proiecție. Nu își poate aminti nici măcar inflexiunea cu care a fost pronunțat cuvîntul, dacă era uscat, searbăd, neutru, sau existase ceva în el. Ar trebui ca celălalt să-l repete, dar acum este inutil, ar rămîne numai o relație verbală. De altfel nici nu mai este sigur dacă într-adevăr a fost spus acel cuvînt.

Vasile Bolzan lovește încă odată globul, de data aceasta la întîmplare. Și este aproape la fel ca la ruletă. Atît numai că acolo sînt 36 poziții fixe, fără nici o posibilitate intermediară între ele iar cifrele sînt amestecate, pe cînd aici după Azore urmează întotdeauna Casablanca și între ele la jumătate distanță dar pe o paralelă mult mai nordică un cuvînt scris cu litere mici care nu se poate citi.

Profesorul pune palma, se aude foarte puțin frecarea metalului albstru galben, cafeniu sub pielea uscată, apoi globul se oprește.

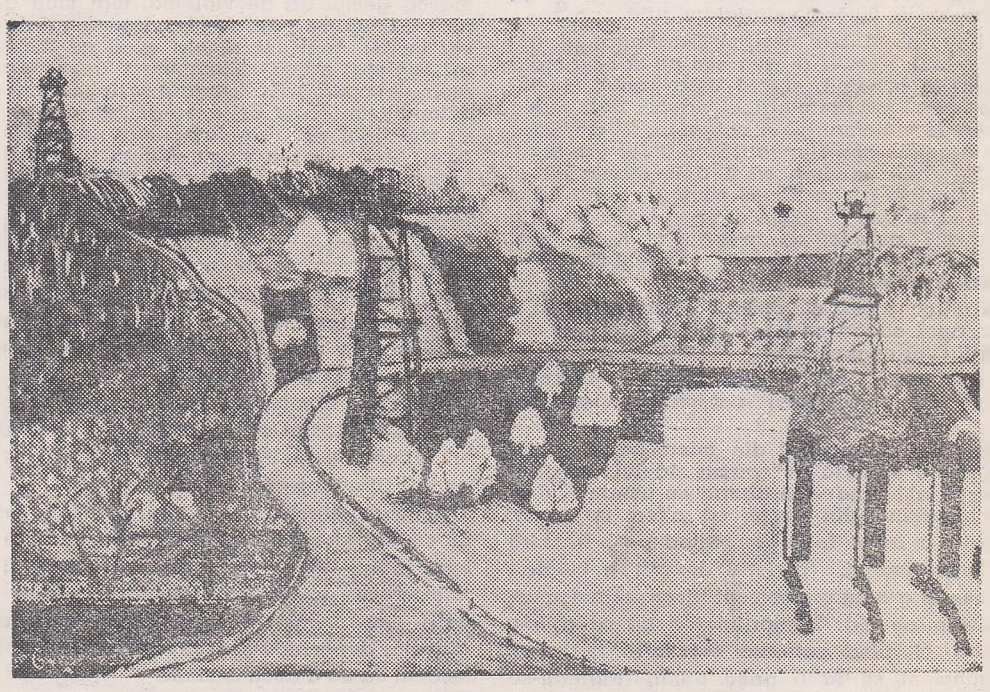
„Îl vrei ? ți-l dăruiesc".

„Pentru ce ?" Iar celălalt nehotărît sau absent, sau trist, sau descurajat — are vreo importanță ?, mîinile sînt la fel, obrazul, brațele fotoliului, masa, camera, totul se află mai departe în același loc.

„Credeam că-ți place. Ia-l".

Dintr-odată Vasile Bolzan înțelege că globul acesta a fost luat pentru a fi dat cuiva. Unui copil sau unei femei. Din momentul cînd l-a văzut pe Profesor intrînd cu pachetul acela voluminos care ar fi trebuit să fie greu, dar pe care el îl purta atît de caraghios, apucat de un capăt, ca și cum ar fi fost un ins foarte stîngaci sau foarte plictisit — a știut că celălalt ducea un lucru inutil acum pentru el. Dacă ar fi fost singur l-ar fi lăsat să cadă, ar fi desfăcut pur și simplu degetele, lăsîndu-l să cadă. Stupida curiozitate a celorlalți l-a obligat însă să se ferească și chiar să vorbească. Dar nu, nu-l interesau deloc ceilalți, ar fi putut să-și bată joc de ei spunînd tare „am aici prezervative, știți ce sînt alea, li se mai zise capots anglaises" — sau ceva și mai șocant. Cînd a trecut însă prin dreptul lui Vasile Bolzan, a schimbat pachetul dintr-o mînă în alta ca și cum ar fi vrut să-l îndepărteze de el. Își amintește foarte bine gestul, adică îl înțelege, pentru că deși fusese tot timpul deosebit de atent la celălalt, aproape pîndindu-i mișcările, sau poate tocmai de aceea, nu văzuse exact acest amănunt. De altfel, însăși starea aceea de ușoară tensiune, de neliniște pe care i-o provocase simpla lui prezență în cadrul ușii era inexplicabilă. Pentru toți ceilalți putea să fie vorba doar de o ciudățenie. Ei amendaseră sosirea lui tîrzie și mai mult încă, apariția aceea insolită cu un pachet voluminos atîrnîndu-i pînă aproape de pămînt, ca un comisionar oarecum amețit de băutură, prin priviri insistente asupra pachetului ca și cum li s-ar fi datorat această compensație. Odată satisfăcută curiozitatea, cu toate că ușor dezamăgiți (poate că ar fi fost amuzantă dezvăluirea unui obiect cu adevărat hilar, sau îndemnînd la recompunerea unor situații echivoce) s-au reîntors la preocupările lor. Pentru Vasile Bolzan starea de neliniște nu avea nici un temei precis, cel puțin în aparență. Se instalase în el odată cu intrarea Profesorului în cameră sau poate numai din acel moment a devenit conștient de ea și era cu atît mai greu de înțeles, cu cît nu se simțea solidar cu ei toți în nevoia de a-i imputa ceva. Nu ciudățenia apariției Profesorului îl intrigase, ci ceea ce prezența fizică a acestuia declanșase în el și atît devenea de acută neliniștea sa, pe măsură ce celălalt hotărîndu-se să plece din cadrul ușii înainta în cameră; încît un moment a dorit să fie ca și ei adică să se poată considera ultragiat, dobîndind astfel o explicație precisă a suspiciunii sale. De abia cînd din neîndemînarea Profesorului pachetul

(Continuare în pagina 18)



IOAN GRIGORESCU : Peisaj argeșean

obeliscul îngerilor

(Urmare din pagina 17)

s-a desăcut, scoțînd la iveală globul pămîntesc, un obiect surprinzător și inocent — după care Profesorul a devenit calm — pentru Vasile Bolzan lucrurile au început să se ordoneze. El nu s-a lăsat înșelat de veselia, de nonșalanța Profesorului. Acesta desena, ca de obicei la biroul lui, dar intervenea des în discuție, spunea glume și părea că a uitat cu totul de obiectul pe care el îl adusese.

Acum Vasile Bolzan știe precis ce îl preocupă. Pentru el fusese ca o ieșire din ceață, adică presimțind tot timpul în starea lui difuză de neliniște, dorința de a afla, dar numai după ce văzuse globul întrebarea i s-a formulat cu claritate. Nu însă ca o curiozitate meschină, așa cum se întîmplase cu celălalt, ci mînată ce descoperiseră conținutul pachetului s-au arătat mulțumiți, ci nevoia de a înțelege, de a stabili raporturi precise, de a vedea chiar și gesturile, fiindcă intrau în compunerea reprezentărilor sale. Și reușind să vadă totul foarte exact, ar fi descoperit probabil cauzele surprinzătoarei lui neliniști.

Profesorul a strîns hîrtia, adică a îndoit-o foarte ordonat, mereu în două, avînd grijă ca să netezească locurile șifonate. Treabă făcută cu răbdare așa cum ar fi procedat cineva foarte pedant. Dar se vedea că el a împrumutat numai forma gestului fiindcă părțile pe care le suprapunea nu erau egale și pe măsură ce suprafața se reducea, lucrul devenea tot mai anevoios. Sfîrșind, a aruncat la coș. Apoi a împins globul spre marginea biroului și mișcarea a fost făcută ca și cum ar fi dorit să-și elibereze un spațiu de lucru nu să scape de un obiect inutil. Era un glob pămîntesc, de mărime mijlocie și singura lui particularitate o constituia faptul că meridianele și paralelele erau trasate în roșu. Cineva intrînd în cameră nu ar fi fost deloc surprins văzînd globul pe biroul profesorului poate nici nu l-ar fi remarcat, mai ciudat părîndu-i-se un pocal farmaceutic din sticlă albastră, translucidă, cu inscripții în litere mari... adică... La fel și cei ce fuseseră de față, odată incidentul consumat, pe măsură ce se estompau toate acele nuanțe rezultînd dintr-o percepție subiectivă a faptelor, pierdeau gustul echivocului, dobîndind convingerea că Profesorul luase acel obiect pentru uzul lui. Ceea ce lăsînd la o parte o oarecare extravaganță a alegerii, era tot atît de normal ca și achiziționarea unei ascuțitori de creion disimulată într-un elefant roșu de celuloid.

Dar Vasile Bolzan știa că globul fusese cumpărat pentru a fi dus unui copil sau unei femei. Și în tot timpul în care s-a jucat făcîndu-l să se rotească, alegîndu-și puncte de reper pe suprafețele albastre, galbene, cafenii, urmărind compunerea unor cuvinte prin alăturarea arbitrară a literelor, invocînd rezonanța ciudată a unor nume fără să le înțeleagă sau realizînd brusc sensul lor prin interferența altor cuvinte ca și cum sunetele s-ar fi atras unele pe altele în virtutea unor relații de asociere sonoră, utilizînd tot acest mecanism de detașare, ocupîndu-și numai mîinile și ochii — a putut să caute ceea ce îl preocupa.

Profesorul văzuse globul prin vitrina magazinului. Se afla pe tejghea alături de tot felul de articole de papetărie pe care vînzătorul le pusese acolo pentru a-i fi la îndemînă, fiindcă de fapt magazinul se compunea dintr-o cameră în care încăpuse tot ceea ce era nevoie. Înăuntru mirosea a hîrtie uscată și a dușumele frecate cu leșie. Trebuia să fie un aer uscat și saturat de praf. Privit prin vitrină — pe care scria „Librărie" iar dedesubt „articole de papetărie și rechizite școlare" — din cauza unei coperți nu se vedea decît globul, fără picior, ca și cum ar fi fost suspendat, dar aceasta era bineînțeles o iluzie optică. Apoi a ieșit cu pachetul sub braț, în spatele lui vînzătorul strigînd ceva, a făcut cîțiva pași și s-a întors trecînd din nou prin fața geamului. Locul era gol și lui i-a părut bine. Pachetul îl ținea cum trebuie, din cînd în cînd cerceta cu mîna dreaptă dacă nu s-a desfăcut hîrtia, gest desigur inutil pentru că fusese ambalat cu grijă.

Ajungînd lîngă copil, s-a oprit, nu l-a strigat, a așteptat să fie văzut. Acesta se afla sus pe coama zidului, cu picioarele atîrnînd, șiretul unui pantof, desfăcut, lăsînd o umbră subțire pe albul zidului. El îi vedea de jos picioarele ridicîndu-se și coborînd, lovind ritmic cu călcîiele peretele alb. Din cauză că zidul era înalt, copilului i-a trebuit un timp să-și dea seama că el este acolo. „Ce faci ? vino lîngă mine — ți-am adus ceva — poți să te urci ? — pot, unde e scara — nu e scara — atunci ? nu știu cu pachetul ce fac — vino lîngă mine ; ce ai acolo — un glob — pămîntesc ? — da — vino lîngă mine".

Șiretul se ridica odată cu piciorul stîng, rămînea o clipă în aer, apoi cădea pe lîngă perete și atunci părea o umbră făcută cu cărbunele.

„Nu vrei să-l vezi ? nu". El i-a apucat glezna și din pumn se scurgea șiretul pantofului. „Lasă-mă, țip".

Copilul și-a zmuls piciorul din mîna lui lăsîndu-i pantoful. A luat-o la fugă pe coama zidului care era probabil foarte lată fiindcă el alerga cu ușurință, deși oarecum șchiopătînd din cauză că avea un picior desculț. Apoi s-a urcat în copac. Stînd pe o ramură și-a scos, împingînd cu piciorul desculț și celălalt pantof. Profesorul a avut un moment ideea nebunească de a se cățăra pe zid. Întreprinderea nu ar fi fost dificilă pentru el, fiind puternic, mai ales în brațe. Ar fi fost suficient să ia o priză bună, trăgîndu-se apoi în sus prin forța bicepșilor, așa cum proceda executînd flexiuni pregătitoare înainte de intrarea în barcă. Odată ajuns cu capul peste înălțimea zidului el ar fi văzut însă ceva dincolo care l-ar fi descurajat să continuie — pentru că nu se poate crede că nu a mai avut puterea să termine ori că i-a fost teamă de coama îngustă a zidului pe care copilul alergase șchiopătînd. Astfel că renunțînd, s-ar fi lăsat să alunece înapoi la pămînt. În tot acest timp, copilul preocupat de noua lui poziție își lăsase picioarele să balanseze în voie, avînd doar grija de a se ține solid de ramul pomului. Copilul nu se arătase interesat nici cel puțin de la început, și probabil că asta e ceea ce l-a descurajat pe el.

Jos s-a scuturat pe haine, deși executase mișcarea cu multă abilitate reușind să nu se apropie decît foarte puțin de zid, apoi a plecat. Copilul a strigat : „Ți-ai uitat pachetul, ce ai acolo". El s-a întors și a luat globul, apucîndu-l de jos, de suportul rotund de lemn ca pe un obiect inutil.

Vasile Bolzan privește acum mîinile Profesorului pentru a-i vedea zgîrieturile. Își dă seama că nu puteau exista decît în palme. Și atunci cînd se cățărase și cînd s-a lăsat înapoi jos, numai palmele veniseră în contact cu suprafața zidului. Acolo trebuia să caute urmele. Celălalt își ține însă degetele strînse în pumni, ascunzînd zdreliturile care îi încarcă podul palmelor cu noi linii sau semne.

Văzîndu-i pumnii strînși așezați pe birou unul lîngă altul Vasile Bolzan își aminti după mult timp, de ziua în care fusese pentru prima oară în casă la Profesor. Și fi deveni cu atît mai insuportabilă ideea că celălalt îi ascunde ceva. De fapt că îl exclude, că există în general o zonă care îi este interzisă lui. Dorința de a-i desface pumnii, de a-l apuca de încheieturi și a strînge, obligîndu-l să-i deschidă, ca și cum de acolo ar fi putut să vină liniștea lui, deveni violentă, și el ne mai putînd rezista, a lovit cu putere de

barbă dată la întîmplare. Destul de puternică pentru că, cu tot echilibrul foarte stabil datorat suprafeței mari de susținere, globul a oscilat de cîteva ori fiind pe punctul de a se răsturna. Dar niciunul dintre ei nu a făcut vreun gest pentru a-l reține. Apoi cînd se consuma ultima rotire, din ce în ce mai încet începînd să se descifreze mai întîi culorile, după aceea contururile continentelor, marile insule, ș.a.m.d., Vasile Bolzan s-a plecat prefăcîndu-se că așteaptă oprirea globului. Teama că celălalt să nu fi descifrat ceea ce masca gestul lui de violență, mai mult decît regretul pentru lipsa de stăpînire l-a determinat să caute această ieșire. Acum el repeta ceea ce făcuse de atîtea ori înainte, adică recompunea o mișcare convențională devenită prin repetare îndelungată aproape un automatism. Grija de a nu se trăda, de a imita deci cît mai fidel gestul, a determinat un transfer al atenției sale. Astfel că s-a văzut eliberat de starea aceea de neîntreruptă tensiune în care trăise. Iar momentul de calm a părut să limpezească totul. Lipsită de ambiția în care se dezvoltase, de căldura psihologică a acelui mediu de fermentație, suspiciunea a devenit deodată absurdă. Tocmai prin inconsistența ei. Fără obstinația aceea interioară care ordonase și construise logic totul hrănindu-se apoi cu propriile sale invenții, nu rămînea nimic — o fabulație decolorată pînă la confuzie cu aerul sau cu lumina.

Resimțind o senzație de descărcare ca și cum corpul și-ar fi modificat brusc densitatea devenind expansibil, difuz, Vasile Bolzan liniștit, puțin surîzător, s-a întors către Profesor.

Acesta a ripostat cu o față la fel de senină și între ei cîteva momente a existat o zonă de căldură și bunăvoință. Apoi Profesorul răsucindu-și mîinile cu fața în sus a desfăcut pumnii păstrînd palmele întinse. Gestul cuiva, a unui copil care după o lungă dispută, depășindu-și încăpățînarea demonstrează satisfăcut că nu a ascuns nimic.

Pe podul palmei stîngi se află o cicatrice lungă, traversînd-o pe mijloc pînă sub degetul median. O cicatrice foarte subțire, părînd să fi fost urma unei incizii...

Mihu Dragomir

Cuvintele

Consumam prea multe cuvinte.
Mai sărim peste orele de masă și somn,
nu ne gîndim mai deloc la calorii și vitamine
dar cuvintele
le consumăm cu un apetit furios
de parcă ar fi singura noastră salvare.
Nori de praf înecușind atmosfera
sînt doar un fir de nisip
față de norii cuvintelor noastre
Dacă fiecare cuvînt ar fi colorat cît de vag
în albastru,
văzduhul ar fi de mult o beznă compactă
prin care n-ar mai răzbi nici soarele.
Și cărțile ! Acvarii cu vietăți și mortăciuni,
înconjurîndu-ne din toate părțile,
acvarii somptuoase în care înoată
un singur căluț de mare,
rătăcit în zeama nesfîrșită a cuvintelor inutile.
De parcă ar fi doar cuvintele
și globul e amenințat să-și piardă atmosfera
și atunci, — vrem să svîrlim toată rezerva
de cuvinte,
mai ales că rezerva este nu inepuizabilă.
ci mereu crescîndă,
refăcîndu-se din ea însăși,
stimulîndu-se pe ea însăși,
dospind ca un aluat ce se revarsă
peste marginile formei.
O, dacă ne-ar fi cuvintele numărate,
date cu sgîrcenie
și fiecare cuvînt cheltuit să nu se mai poată
înlocui cu nimic ! !

Ca fiecare gînd să consume atîtea cuvinte
cîtă bogăție începe
în legea celor XII table !

6 XI 1963

Poezia

Și totuși nu te pot ajunge
tu, poezie, nălucirea mea...
Din mine crești, dar n-am să te pot smulge,
ești prea aproape să te pot vedea.

Cuvîntul tău, dacă-l apuc în mînă,
s-a prefăcut din țărnă în nisip,
sînt doar ecoul jalnic ce îngînă,
sau umbra pe-un perete, fără chip.

Din cînd în cînd, un vin solar se scurge
și mă transformă-ntr-o mireasmă grea.
Și totuși nu te pot ajunge,
tu, poezie, nălucirea mea...

17 VI 1963

Poate-am iubit

Poate-am iubit prea mult, ca să iubesc
statornic, ca un arbore pămîntul.
Nisip fierbinte, veșnic să mă vîntur
mi-a fost sortit, în cîntec nebunesc.

Mi s-a părut că năzuiesc
spre o esență-a focului, o flamă...
Poate-am iubit prea mult, ca să iubesc
statornic, ca gravura pe-o aramă.

Și-acum într-un sfîrșit nebărbătesc,
eu nu-mi mai aflu cîntul nicăirea.
Poate-am iubit prea mult, ca să iubesc
și altceva, mai mult decît iubirea...

24 X 1963

Aștept tăcerea

Nebănuindu-ne vorbeam.
Nu presimțeam ce e tăcerea.
Se scuturau păduri de-amurg la geam
și eu mă rătăcisem nicăierea.

Abia tîrziu am auzit, neclar,
semnalul cosmic al planetei tale.
Dar ne îndepărtasem, circular,
pe vechile orbite inegale.

Mai știu atît : cu-auzul încordat
s-aștept semnalele tăcerii.
Amurgul a murit și-a înviat,
dar fără vorbe, și ți-aștept tăcerea.

29 III 1964

Raymond RADIGUET

Scriitorii însemnați care mor tineri, și a căror biografie se cunoaște, trezesc mereu, o dată cu gîndurile despre operă și despre personalitatea cîtă s-a putut aduna pînă în clipa timpurie a sfîrșitului, un sentiment de frustrație care se traduce în asemenea fraze : — Dacă ar fi trăit ! Dacă ar fi atins măcar patruzeci de ani ! Dacă destinul i-ar fi dat lui zece ani din lunga viață plină de cărți mediocre a cutărui sau cutărui fecund epigon ! Fraze sincer întristate, provocate de o firească simpatie umană și de un bun instinct de protecție a valorilor. Și ele se adaugă mereu după ce numele unui John Keats, Mihail Lermontov, Raymond Radiguet sau Anton Holban a fost evocat, după ce încă o pagină a cărții lor a fost întoarsă. Astfel încît, într-un mod nefiresc, tragedia personală acoperă opera, în unele cazuri chiar amenințînd-o, după cum sfîrșitul a fost mai blînd sau mai crud. Despre mulți dintre acești scriitori nu se mai știe la un anumit nivel al informației intelectuale decît că au murit tineri și că, dacă ar fi trăit, s-ar fi depășit strălucitor pe ei înșiși.

Dar tocmai aici începe întrebarea cea mai tulburătoare pe care o pot provoca asemenea destine, întrebare al cărei prim aspect, acela de impietate, nu poate să înșele. Au murit într-adevăr acești creatori prea tineri ? Da, am răspunde, gîndindu-ne la puținătatea anilor, la vigoarea încă necheltuită a trupului, la experiențele neconsumate, la acea parte a aventurii vieții care a rămas pentru ei definitiv și obtuz închisă. La asta ne ajută portretele și amintirea fizică pe care le conservă istoria (ten de frăgezime adolescentă, ochi puri, crinieră romantică, siluetă de animal tînăr), și anecdota sentimentală țesută în jurul ultimelor ceasuri. Totuși, cea mai tristă dintre biografii se subordonează cu totul operei, iar suma experienței noastre în ce privește artiștii ne convinge că biografia unui artist e de multe ori cea mai trădătoare sursă de cunoaștere, comunicînd adesea un portret cu totul fals. Oricum, opera dă unui creator o viață în timp și spațiu mult mai bogată decît cele mai furtunoase împrejurări reale. Dar dacă uităm biografia ori avem șansa să nu o cunoaștem, frustrația de care vorbeam dispare, iar artistul rămîne în fața noastră întreg și stăpîn pe destinul lui, neconstrîns de vreo tragedie pămîntească, om complet într-o operă completă. Astfel, senzația mai exactă pe care ar trebui s-o avem ar fi cea de ritm firesc, de împlinire normală, ba chiar de inteligența de a ști să mori la timp.

Răutatea unei asemenea concluzii e justificată de operă. Într-adevăr, opera e completă, chiar dacă (cum se întîmplă cu Radiguet) ea a fost rotunjită la douăzeci de ani. Aplicată în artă, ideea de precocitate e o naivitate științifică. Artistul nu poate fi un timpuriu sau un întîrziat, el avînd întotdeauna un ritm absolut propriu, nepereche, necomparabil. Cel mult putem spune că artistul poate semăna uneori cu un ceas care o ia nebunește înainte, dar asta nu înseamnă că el ar străbate mai puțin toate orele zilei și nopții. Comparația cu un ceas care străbate ziua și noaptea într-un timp al lui, unic, nerepetabil, e iluminatoare. Fiecare artist trăiește cu o viteză care e numai a lui, și acesta e miezul problemei, viteza, sfînta viteză care îndreaptă artistul spre moarte. Unii merg încet, sondînd cu un pas ferm și egal soliditatea drumului. Alții ard calea ca niște comete, lăsînd în urmă o pulbere de scîntei, înghesuind în ani puțini evoluția, debutul, succesele, familia, regretul trecutului, marile concluzii și premoniția sfîrșitului. Viața lor e scurtă ca o carte în care e povestită viața unui erou și în ea nu se mai păstrează decît timpul în care se înfăptuiesc minunile, minuni care se întîmplă de altfel în orice viață, dar cenușa zilelor celorlalte le face de nerecunoscut. O viață scurtă ca într-o carte sau ca la cinematograf, cu emoții rapide și puternice, cu momente strict esențiale, o viață epică și conflictuală în care acțiunea e întreruptă de două-trei ori de o revelație, de o interpretare, de o semnificație, după care urmează arderea finală.

Opera care rămîne e întotdeauna completă, sistematică, gîndită matur, echilibrată, cuprinzînd toate stadiile de progres estetic, de la stîngăcie pînă la rafinament. Gîndul e adînc și armonios, concluzia organică și convingătoare, impactul estetic viguros și durabil. Și atunci, tot spunînd cu o clătinare gînditoare a capului : — Ei, dacă ar mai fi trăit, ar fi dat, ar fi scris etc. etc., ne dăm seama că nu știm de loc, de fapt, ce-ar mai fi dat dacă ar mai fi trăit, ba chiar dacă ar mai fi dat dacă ar fi trăit, nici nu simțim nevoia să imaginăm urmarea cărților existente, fiindcă nu simțim nevoia nici unui adaos. Proiectăm tristețea unei vieți scurte asupra unei opere întregi, fără să ne gîndim că între ele poate exista o secretă interdeterminare, că opera așa cum s-a scris avea nevoie chiar de cadrul existențial împotriva căruia ne revoltăm. Dar dacă autorul însuși era grăbit să termine, era ars de nerăbdare să vadă sfîrșitul, nu mai suporta nici un fel de amînări, se trecea într-o combustie pe care noi nu o putem înțelege, fugea de viața lui în moartea lui cu toată iuțeala de care era în stare, și, cum spune chiar Radiguet, „il mettait les bouchées doubles" ?

Dar asta e o problemă prea complicată și adîncă, demnă de analiști a căror intuiție și instrumentație noi nu o avem. Mulțumiți că rămînem cu opera, care nu are altă vîrstă decît aceea a eternității, să ne bucurăm de apariția în românește a romanelor lui Raymond Radiguet, „Le diable au corps" și „Le bal du Comte d'Orgel" ; apariția e tardivă, mai cu seamă dacă ne gîndim la interesul pe care l-a stîrnit scriitorul în epocă (în Cehoslovacia, de pildă, prima ediție din „Le diable au corps" a fost publicată în 1924, cea din „Balul" în 1925 ; pînă și în Japonia aceste romane au fost traduse acum mai bine de cincisprezece ani), fără să-și piardă însă astfel valoarea de eveniment editorial.

Raymond Radiguet, neoclasicul de douăzeci de ani, „așezat în propria sa glorie, cu obrajii în flăcări", a avut curajul literaturii erotice în momentul atît de lipsit de intimitate al armistițiului care încheia primul măcel mondial, ajungînd însă pe această cale la date care întrec, în profunzimea lor, zguduitorul moment politic și spiritual în care el și-a scris romanele atît de abstrase din context. Plecînd dintr-o sfîntă familie burgheză, căzut în noaptea de absint a Parisului literelor, cu tunetele războiului în fundal, Radiguet a dat o operă bizară prin maturitate, limpezime, rigoare morală, calități care își fac loc în sinceritatea cu care e desfăcut în fața cititorului un subiect considerat prin definiție primejdios. (E drept, față de exigențele și apetitul de azi al publicului, îndrăznelile lui Radiguet în introducerea prezențelor fizice apar copilărești.) De fapt, prin preocuparea analitică, prin obsesia intelectuală și prin stilul de moralist surprinzător la un copil al secolului nostru de alcoolizare a formelor și jazz al ideilor, Radiguet dovedește că nu e capabil (firesc la un om prea tînăr ca să-și trăiască experiențele în mod real) de senzualitate adevărată, și aici el se înscrie cuminte, chiar dacă la un moment dat a fost transfigurat prin scandal, în tradiția restrictivă a sincerității literare franceze, care nici nu numește, nici nu sugerează. Personajele lui Radiguet sînt asexuate, și de altfel identificarea lor într-o siluetă de bărbat sau de femeie contează prea puțin, pentru că apropierea lor nu e pentru autor un prilej de intuiție fizică, ci unul de reproducere a eului — unic și prezent în toate personajele mai bogate — al autorului. La urma urmei, toată erotica lui Radiguet se rezumă la foarte puțin, detaliile cele mai calde nu inflamează imaginația lectorului și reacții și fenomene care să arate o trăire personală mai obscură și mai irațională a subiectului nu există. Erotică e în fond numai preocuparea pentru cuplu, centrarea întregii atenții asupra relației dintre doi indivizi, și mai ales mistica „atracției". Întîlnirile dintre eroi se realizează întotdeauna ca niște „coups de foudre". Cei doi se văd și se atrag irezistibil. Cum însă, de ce, răspunzînd cărui indispensabil amănunt carnal, cărei otrăvitoare porniri, cărei intoxicații, cărei atmosfere, nu ni se spune. O anumită mecanică sentimentală (iar proprie literaturii erotice franțuzești) împinge pe eroii lui Radiguet în niște orbite obligatorii. De aceea, legăturile suferă de un anumit neverosimil, mai cu seamă în „Le bal du Comte d'Orgel". Ca atare, Radiguet e un erotic numai prin curajul de a-și alege subiectul într-un moment cînd nimeni nu mai gîndea cu seriozitate dragostea, după dramele și dezgustul provocate de război, și prin patosul pe care îl pune în modul în care se caută personajele, patos răspunzînd freamătului adolescentin care anima autorul în momentul scrierii cărților.

Marea izbîndă a prozei lui Radiguet nu e deci, după noi, cea care i s-ar atribui la prima vedere. E surprinderea propriei persoane la o vîrstă critică și în apropierea presimțită a morții, cînd etape extreme se amestecă monstruos într-un personaj de excepțională sensibilitate și dotare. Radiguet se scrie pe sine, cu remarcabilă sinceritate și atitudine critică, neputînd însă să-și depășească vîrsta decît prin ținuta intelectuală, nu și prin perspectiva interioară și exterioară. Portretul e însă fascinant, fixînd formidabil acel artist care nu trăiește decît ca să se simtă pe sine trăind, să se vadă pe sine trăind, să se audă pe sine trăind, acel artist care aleargă după propria sa imagine, fericit s-o bănuiască la cei care-l înconjoară, provocînd evenimente, provocîndu-și chiar viața, pur și simplu ca să se perceapă pe sine. Superioara împlinire, desprinsă din anecdotă și mutată în zona filozofiei, a lui Dorian Gray, a dat-o Radiguet. El, ca și personajele lui, a fost un om bolnav de sine, care trăia cu talent, poate punînd în existență mai mult talent decît în operă, ingrat adorat de prieteni și iubite, singur posesor al unui mare adevăr despre sine, pe care numai el nu putea să-l înțeleagă. Un personaj atît de cuprinzător și de paradoxal depășește în realitățile și în posibilitățile lui mulți eroi cauzali și obiectivi, jucîndu-se uneori o clipă în ipostaza lor, pentru a reveni la propriul echilibru instabil, care este o viață de neînțeles în pragul unei morți definitiv pecetluitoare. Bogăția psihologică face din Radiguet o mare autoritate între scriitorii care au încercat să se privească într-un șir infinit de oglinzi, așezate față în față, între care imaginea se repetă nesfîrșit, se transformă, se pierde, se îneacă în ceața care așteaptă în fundal. Cea mai des citată definiție a lui Radiguet rămîne cea mai bună, și ea aparține lui Cocteau : „Raymond Radiguet împarte cu Arthur Rimbaud teribilul privilegiu de a fi un fenomen al literelor franceze. El e o plantă care într-un anumit fel vorbește. În „Le diable au corps" planta își povestește misterul rădăcinilor. În „Le bal du Comte d'Orgel" planta înflorește. Iar parfumul ei e cuvînt".

Romanele au apărut însoțite de o bună, conștiincioasă și adeseori fină prefață semnată de Richard Regwald. Traducerea poetului Demostene Botez ne satisface peste tot, și diferim numai în ce privește echivalarea titlurilor, chestiunea fiind de altfel una de interpretare și opțiune. „Avoir le diable au corps" înseamnă într-adevăr „a nu avea astîmpăr". Dar opinia noastră este că Radiguet a folosit locuțiunea în sensul ei prim și propriu, lucru pe care romanul pare să-l confirme, nu în cel degradat și familiar. „Posedat de diavol", titlu brutal, ni s-ar fi părut mai aproape de intenția autorului. Cît despre „Bal la contele d'Orgel", nuanța e mai mică. Am fi preferat „Balul contelui d'Orgel", genitivul personalizînd mult mai bine evenimentul și traducînd o anume intenție ironică, sau în orice caz o intenție de a avertiza pe cititor, care ni se pare că o putem surprinde în titlul franțuzesc, el însuși foarte puțin forțat pentru o amplificare a sensului. Dar, oricum, importante rămîn textele.

Petru POPESCU

Fișier

● *E.P.L. a publicat recent „Crima părintelui Amaro", un foarte bun roman de observație socială și psihologică al lui Eça de Queiroz, clasic al prozei portugheze. Cartea, fidel echivalată de Micaela Ghițescu, cuprinde drama unui preot, zdrobit între datoria eclesiastică și iubirea pentru o femeie. Atmosfera sufocantă de intrigi și bigotism dă prilejul zugrăvirii unor scene de mare virtuozitate, operă a unui simț de observație deosebit. Prin cuprinderea unei probleme de mare adîncime. Eça de Queiroz a dat o carte de implicație filozofică foarte subtil ascunsă într-o viguroasă țesătură epică.*

● *Cu o prefață de Ovidiu Drimba, în colecția „Cele mai frumoase poezii" a Editurii tineretului, a apărut în traducerea lui Ionel Marinescu Versuri alese de Alfred de Vigny. Traducătorului — care găsește echivalențe demne de eforturile unor foarte apreciați colegi ai îndeletnicirii — i se datoresc și notele ediției.*

● *Un rar eveniment editorial este ediția bilingvă a „Florilor răului" de Charles Baudelaire, oferită iubitorilor de asemenea bijuterii literare de către Editura pentru literatură universală. Introducerea și cronologia, utile aparate de informare, sînt semnate de Vladimir Streinu. Cartea cuprinde o substanțială addendă cu variante de traducere, și este editată de poetul Geo Dumitrescu.*

● *Tot la Editura pentru literatură universală a fost publicat unul din cele mai reușite romane ale „naturalismului american". Este vorba de „Titanul" lui Theodore Dreiser, o monumentală construcție epică, sprijinită pe personaje memorabile, scăldată într-o unică atmosferă de autenticitate istorică, în care se desfac pasiuni, drame, psihologii ale unei epoci de deosebit interes uman și spiritual. O foarte exactă traducere, mărturisind cunoașterea aprofundată a limbii originalului, posibilitatea reală de a crea artistic în românește și conștiinciozitatea travaliului de echivalare, e semnată de Catinca Ralea.*

● *„Povestea lui Gösta Berling" a încîntat copilăria multora. Dar această carte feerică, cu personaje de basm, cu morală poetică, a fost scrisă mai mult pentru maturi decît pentru tineri, în intenția ei de a întoarce omul la cea mai pură dintre filozofii, aceea a vieții conforme cu natura intimă, a vieții căutătoare de bucurii simple și firești, între care iubirea strălucește mai tare decît orice altă stea. Poezia rară a acestui basm, limbajul amestecat fatal cu anumite arhaisme, tonul narațiunii, ritmul ei scos din timpul obișnuit, iată dificilele chestiuni care au stat în fața traducătorului Nicolae Filipovici. Modul fericit în care a fost rezolvată majoritatea problemelor de traducere întregește plăcerea lecturii. Tot E.L.U. este instituția care ne-a făcut un dar atît de frumos, care trebuie agățat de creanga verde a bradului ca un glob al Anului Nou*

● *Tot la E.L.U., în traducerea lui Jean Grosu, un foarte interesant roman, „După noi potopul", al scriitorului ceh Josef Toman. Încă prea puțin cunoscută la noi, literatura cehoslovacă se întregește în traducerea românească cu această carte cu subiect istoric, excelent scrisă și bun prilej pentru autor de fină analiză și speculație intelectuală.*

Bătrînețe simptomatică

Ce scrie un scriitor la bătrînețe sau ce ar trebui să scrie ? Știm și noi în linii mari că unii continuă să se tot repete pe sine, fie cu puteri scăzînde, fie cu ameliorări formale, în timp ce alții se dezvoltă în salturi, pe etape. S-ar părea că în secolul XX mai întîlnim destul de des un alt caz — al creatorului pe care timpul îl îmblînzește (Thomas Hardy se încrîncenase la bătrînețe, iar alienarea la Hölderlin, Nietzsche, Baudelaire nu e decît tot forma extremă a unei încrîncenări). Îl vedem pe Giorgio de Chirico repudiindu-și geniala creație de tinerețe, îl vedem pe irepresibilul Salvador Dali luîndu-se la întrecere cu maeștrii barocului și Renașterii. Evelyn Waugh se bifurcă : pe de o parte își continuă satira corozivă și nestăpînită, pe de alta încearcă să o integreze într-o imagine mai largă a lumii, din care soluția pozitivă, sau fie și numai speranța în general, să nu lipsească.

Problema aceasta complicată a continuității și înnoirii în opera de bătrînețe o găsim ilustrată și în lucrările din ultimii ani ale lui Ernst Jünger. Opera sa este (în parte) repartizată simetric în jurul unui ax pe care îl constituie al doilea război mondial. La **Furtunile de oțel** (un fel de jurnal din primul război mondial) răspunde jurnalul publicat după al doilea război mondial, **Iradiații** — războiul aprobat în cel dintîi este restituit cu oroare crescîndă în cel de-al doilea, ca un fenomen fioros și rău. La **Lucrătorul**, amarul eseu de tinerețe, în care filozofia istoriei oferă nu o dată prilej de reflecții dure sau cinice îi va răspunde **La zidul timpului**, în care spenglerianismul rămîne o teorie valabilă numai relativ și limitat în interiorul unei viziuni de senină și melancolică acceptare a trecerii geologice a timpului implacabil. Ba chiar **Falezele de marmură**, romanul alegoric de rezistență al lui Jünger și punctul de cotitură din opera sa, pare dur și estetizant, lipsit încă de generozitatea umană mai largă pe care o întîlnim în **Heliopolis**, romanul postbelic.

Ecoul strădaniilor care au rezultat în astfel de admirabile simetrii interioare răsună încă în **Albinele de sticlă (Gläserne Bienen,** Klett, Stuttgart, 1957). Personajul principal, care ar fi putut fi aproape un purtător de cuvînt al lui Jünger în vreo lucrare de tinerețe — un ofițer tehnic pătruns de duhul tradiției și de etosul elitei — se confruntă, după cumplitele și uneori degradantele experiențe ale războaielor civile și mondiale, cu lumea (tratată aproape științifico-fantastic) a alienării tehnice, a robotizării care neagă morala. Confruntarea e reală și dramatică — dar interesant este că autorul nu se confundă cu acest personaj care este în fond un eu al său mai vechi ; există o distanțare și chiar o anume prietenoasă persiflare, mai ales cînd deznodămîntul, departe de a fi tragic-misterios, așa cum ar fi trebuit să fie în logica personajului, este o acomodare, fie ea și puțin stingherită sau provizorie. Nu prin referire precisă, ci prin întreaga atmosferă se sugerează demonismul tehnic-economic (ce nu lipsește cu totul în dezvoltarea postbelică a Germaniei) și adaptările psihologice și etice pe care el le impune.

Înseninarea aceasta are și urmări teoretice, vizibile în volumele eseistice **Tip, nume, figură (Typus, Name, Gestalt,** Klett, Stuttgart, 1963), și **Expediții la frontieră (Grenzgänge,** Klett, Stuttgart, 1966). Este vorba întîi de un nou stil eseistic. Argumentația progresează prin episoade teoretice care se leagă între ele precum unitățile ce compun o suită. Nu mai este vorba așadar nici de eseul unitar, sistematic, nici de fragmentarismul ostentativ din perioada antebelică : episoadele numerotate păstrează o anumită independență, dar se leagă între ele ca niște mărgele. Am putea vorbi de un picaresc al teoreticului, căci există un „erou tematic" comun. Acest mod teoretic constituie, am spune, veriga lipsă între stilul eseistic și stilul simptomatologic. Mai importantă este a doua dezvoltare : orientarea spre analiza simbolică. Aluzia inițiat-aristocratică din perioada mai veche, îmbibată de un suflu paradoxal și provocator, este acum extinsă, matur, la expunerea întregii aure de conotații, simboluri și asociații ale pietrei sau arborelui de pildă. Ne îngăduim să bănuim aici într-o măsură oarecare influența cercetărilor mitice ale lui Mircea Eliade cu care Jünger colaborează la revista **Antaios** (vezi de pildă nr. 4, vol. X., nov. 1968, pp. 313—346). În fine, cea mai importantă și cea mai profundă transformare este părăsirea individualismului radical, aproape șestovian, atribuit fenomenelor și care, fără să constituie note dominante, răzbate nu o dată în paginile lui Jünger ; în schimb apare tot mai des, tot în limitele unei gîndiri de tip goethean, preocuparea cu ființa lucrurilor, cu substanța adîncă, nedespărțită și cu raportarea la aceasta a multitudinii lumilor percepute de simțuri și gîndire. Într-un cuvînt problema filozofică principală nu mai este cea a diversității individului, ci aceea a raportului general-particular. Dar poate cea mai interesantă lucrare de bătrînețe este **Vînători subtile (Subtile Jagden,** Klett, Stuttgart, 1967), care sintetizează cumva cele 3 genuri principale întîlnite în opera lui Jünger, și anume jurnalul, eseul, povestirea. Este vorba de un volum de amintiri cuprinzînd experiența de entomolog și botanist pasionat a autorului. În loc să apeleze însă la criteriul cronologic, se folosește criteriul tipologic : amintirile și considerațiile sînt ordonate tipologic după ordinele de insecte sau plante care le ocazionează, și care dau de altfel și titlurile capitolelor. Trecutul e reconstituit din zig-zagul acestor „pînde subtile" pentru a surprinde viețuitoarele rare și minuscule. Acestea sînt în fond un fel de hieroglife sau ideograme, după cum mărturisește autorul însuși într-un loc : un fel de semne prescurtate, care pot reînvia și evoca stări de spirit complexe, întîmplări, situații. În acest fel, cartea de față oferă cheia multor pasaje mai obscure sau a unor referiri scurte din lucrările anterioare. După cum Malraux propunea în muzeul său imaginar egalizarea operelor picturale ca dimensiune, epocă, material, manieră, astfel încît să poată să constituie o ordine unică, tot astfel Jünger purcede la o anume egalizare a fenomenelor existenței ; plantele și insectele, cu universul lor și cu trăirile pe care le prilejuiesc, se înscriu, dacă le dăm adevărata lor semnificație, într-un plan de unde devin comparabile cu fenomenele de artă și experiențele existențiale, ba chiar aruncă lumină asupra acestora (despre o ciripitoare : „pășește în sus și în jos cu demnitate barocă. Pieptul roșu este boltit cu mîndrie, bombat ; așa se vor fi mișcat în saloanele lor doamnele Brühl, Choiseul, Kaunitz"). Scopul ultim al unei astfel de operații este lărgirea universului și căutarea armoniei. Modul în care se efectuează această dificilă operație place, întrucît exemplifică în mic procesul de umazare al estetismului.

Virgil NEMOIANU

atlas liric

Alberto Rocasolano

In Cafeneaua Latină

În Cafeneaua Latină înfiptă ca un cuțit întunecat
în aerul uscat al lui nouăsutezece,
prafui și nostalgia privesc cum se scurg zilele
printre forfota unui chelner harnic
și marmura albă a meselor.
Mai e acolo și un barometru insensibil. Se mai vede și o oglindă
cam obosită ;
un vechi orologiu care nu mai are nici o putere asupra timpului
sub care se așează cei mai bătrîni
ca să-și întîrzie propria lor moarte.
Stau la una din mesele astea : fumez și mă gîndesc
și simt primii pași ai primăverii
undeva către colțurile cele mai îndepărtate ;
și cer ceva de băut
și mă neliniștesc cei care vorbesc pe șoptite.
Beau ceva răcoritor cu un gust detestabil
făcut poate dintr-o emulsie întunecată
asemenea componentelor numelui meu, asemenea acestei plicticoase
obligații de-a-l purta, fără nici o legătură cu sîngele meu

E'iseo Diego

Odă luminii tinere

În țara mea lumina
e mai mult decît timpul ; ea întîrzie
cu o stranie desfătare peste contururile
care se zbat pretutindeni, peste relicvele
fără podoabe ale potopului.
Lumina
în țara mea ține piept memoriei
asemenea aurului care rezistă sudorii lacome,
dăinuie în ea însăși, ne ignoră,
din ființa-i străină, transparența ei.
Cine-i face curte luminii cu panglici și tobe
înclinîndu-se ici și colo după datina vicleană
a unei senzualități arhaice, incalculabile,
își pierde vremea, vrînd să convingă valurile
în timp ce lumina cufundată în sine doarme.
Și nu-i pasă luminii din țara mea
de modestele victorii ale simțurilor
și nici de viclenie dezastre ale sorții.
ci petrece cu frunzele, păsările,
melcii, sclipirile și adîncurile verzi.
Oarba lumină în țara mea își orbește
propria-i inimă inviolabilă
fără să ia seama la cîștiguri și pierderi.
Pură ca sarea, intactă, trufașă,
castă, dementa lumină desfrunzește timpul.

Luis Suardiaz

Cu glas șoptit

De la o fereastră : lumea.
Puțin fum, cai, și ce mai lucru — Războiul !
De care vorbește tata între un trabuc
și somnul mamei.
Nu am nici amintiri nici melancolii,
numai un coif de carton cu două stele
și vestea aflată pe șoptite că Cei Trei Magi
nu vor mai veni nu se știe cîtă vreme, din cauza cadavrelor
prăbușite în zăpadă și a altor lucruri. Prietenii
familiei vorbesc de Gestapo, de Axă, de Japonia
cu gravitate, căci se vorbește de moarte.
Și în școli se cîntă V-ul Victoriei.
Restul vine cu repeziciune : Un război deosebit de toate celelalte a străpuns
porțile caselor noastre. Și-au murit oameni de carne și oase, cunoscuți și cu nume...
Dar e mai larg V-ul din Venceremos pe care îl învățăm încetul cu încetul.
Istoria personală e o altă chestiune : Vom păși înainte
supraviețuindu-ne. O rafală de vînt rezolvă
paginile citite doar pe jumătate.
Cît de repede am învins această primă parte a istoriei!

Roberto Fernández Retamar

Unui poet de altă dată

A trăit. A suferit. A murit. Monotonie ?
Orbire ? Judece-l cine poate.
În vremea lui și-a iubit timpul și spațiul.
Astăzi spațiul lui nu mai e aproape nimic, și nimic
Acel timp, pe care al nostru l-a devorat.
Și poate l-a devorat și pe el, prefăcut în
Păsări, melci sau legume.
A avut o istorie care ne scapă.
Totuși ceva a ajuns de la el pînă la noi :
L-au sărbătorit pentru ceea ce nu era,
L-au atacat pentru ceea ce nu a fost.
Ah, poete de altădată !
Ah, poete !

În românește de Cireșica DIMITRIU

Note despre prezență și diversitate

Acceptînd pledoaria pentru diversitate pe plan național, nu se poate să n-o acceptăm și la proporțiile continentale. O literatură nu poate fi **prezentă** în componența universală, dacă nu e fidelă personalității și destinului ei istoric, dacă nu se identifică, în orice moment, cu marile ei linii de forță, cu specificul care se compune și se recompune, ca marile fluvii, **e pluribus unum.** În mod logic, este inacceptabil mimesis-ul „stilului internațional" (care nu există) și care echivalează pînă la urmă, dacă nu cu o inocentă, fiindcă involuntară, parodie, cu impostura. Și totdeauna cu o absență.

Absența nu este numai momentană ; reproducîndu-se prin tic sau inerție, ea devine durabilă și uneori contagioasă.

În ultimii cîțiva ani, occidentul a trăit o recrudescență a micilor furtuni în paharul cu apă al stilului și limbajului „internațional", în sensul însă supra-național. Au apărut cel puțin trei limbi „universale" noi, cu dicționare și gramatici proprii, pe lîngă înduioșătorul „esperanto". Așa și cu literatura.

E obligatorie, la marile reuniuni internaționale, traducerea simultană a intervențiilor vorbitorilor, în limbile de mare circulație. Dar dintre acestea nu face parte nici islandeza lui Laxness, nici greaca lui Seferis, nici japoneza lui Kawabata, toți laureați ai premiilor Nobel pentru literatură, nici poloneza lui Sienkiewicz și a lui Reymont, nici suedeza doamnei Lagerlöf și a lui Lagerkvist și așa mai departe.

Asta în privința limbii materne a poeților (care a fost și va fi mereu o binecuvîntare și nicidecum și niciodată o închistare) și a celor ce rîvnesc la marile premii.

În privința stilurilor literare, oricît am obosi pledînd pentru diversitatea lor, **stilul este** (și rămîne) **omul,** care nu poate pleda pentru el în absență și mai cu seamă în absența mediului care l-a plămădit.

Cu cîteva luni în urmă, răspunzînd unui cititor amic, curios să afle o părere fără parti-pris despre valoarea mondială a unor scriitori, i-am spus că, citind recent un roman columbian, autorul lui tînăr îmi pare a fi cel mai bun. Zilele trecute, despre Gabriel Garcia Marquez, ziarul „Times" scria că romanul său este „o capodoperă"... și un best-seller care își merită integral succesul. Simple coincidențe, bineînțeles. Dar iată că și mai recent „Le Monde" completează, afirmînd că el „a atins expresia cea mai perfectă și mai patetică" a simțirii omului sud-american. Marquez a scris în limba nației sale despre măreția și decadența satului Macondo din țara lui de la sud de Canalul Panama, cu o populație de 14.132.000 locuitori.

Ambiția de a fi supra-național, de a se izola în acest **supra** și printr-un supra **stil,** printr-un voluntarism al „prezentei" în lume, cu care începem să ne deprindem și să ne plictisim de la o vreme, m-a surprins astfel, la lectura unui „nou" roman, sau unui „alt" roman francez, **une autre écriture.** În Europa nu-i un caz izolat.

Există în literatura europeană actuală un număr de voințe, îndîrjite de **a fi prezente,** ca niciodată mai înainte. Uneori voința unei astfel de „scrieturi" se exprimă prin aceea de a fi **altfel** „revoluționară culturalmente". Un astfel de romancier, „prezent" și dificil, e Philippe Sollers **(Numere)** pe care și o revistă franceză reputată de stînga îl lăuda la un moment dat, pentru că ar scrie „o textură de texte în care circulă și se întîlnește individualul confruntat cu generalitatea sa și cu carnalul pus pe picior de egalitate cu conceptionalul". E vorba, — ni se spune mai clar, — de o literatură limitată la utilizarea unui „limbaj în extensiune tinzînd către universal" pentru a pleca „în căutarea unui univers în necontenită extensiune".

Teoria universului în extensiune perpetuă a avut apărători și adversari în epistemologia mai nouă. În translațiunea epică, am putut constata că s-a improvizat enorm pe tema : **romanul și experiența limitelor,** temă ce readuce în actualitate date filozofice arhicunoscute despre determinismul tragic și despre incapacitatea logică și psihologică a persoanei de a depăși o serie de limite impuse (vezi și „Logice", complementul teoretic al romanului **Numere,** de același autor). Acum există cu o violență și o teorie a „textului", care ia și poziții politice față de opoziția întîmpinată la toate nivelurile criticii de cei cîțiva scriitori din grupusculul revistei „Tel Quel" orientat de același Philippe Sollers (vezi culegerea **Théorie d'ensemble,** Seuil, 1968).

Dar iată că Premiul Goncourt pentru cel mai bun roman al anului care ia sfîrșit (**Fructe de iarnă,** ultimul volum din tetralogia **Marea răbdare** de Bernard Clavel) nu este un alt **de profundis,** ci o carte de proză autobiografică a cărei genealogie coboară fără complexe de inferioritate din arborele romanului clasic francez construit de Balzac și Stendhal și pe care „celălalt" roman n-a putut să-l excludă și cu atît mai puțin să-l depatrieze ; pentru că emițîndu-și propriile idei estetice și morale și optînd pentru o ordine filozofică proprie, — fie și o dezordine, — pentru o civilizație pe măsura anxietăților ei, lumea literară care-și refuză istoria nu se poate refuza riscului de a fi sinceră cu ea însăși și atunci, de față cu cititorii, cîștigă cel mai bun.

Ultimul Goncourt este încă o alegere în favoarea literaturii lizibile, poate una pe care cititorul exigent are dreptul să o pună sub semnul întrebării, dar sensul acestei pledoarii nu trebuie să ne scape, într-o epocă în care publicitarii genurilor tenebroase se complac tot mai mult în a lua totul în tragic și nimic în serios.

De dincolo de Ocean ne-a venit vestea morții lui Upton Sinclair. Proza celui care l-a creat pe Lanny Budd s-a adresat vreme de o jumătate de veac compatrioților săi, pentru a-i convoca la o întîlnire mai sinceră cu comunitatea lor. Un critic american remarca satisfacția romancierului cînd a fost poftit, anul trecut, de șeful statului, spre a i se comunica reușita deplină a campaniei împotriva speculei din industria cărnii, deschisă în romanul său **Jungla** (contemporan cu primul din **Forsyte Saga**). Spiritul a învins „carnea". Satisfacția statuilor...

În schimb, cinci ani după ce, în **Centaurul,** John Updike încerca să redea americanilor savoarea antichității prometeice printr-o transpunere a mitului lui Chiron într-un Olimp plasat într-un colegiu din Pennsylvania, se pot face multe și savuroase speculații despre facilitatea cu care tînărul romancier ne oferă detalii — altfel carnale — despre comportamentul sexual al societății din orășelul imaginar Tarbox, din cel mai protestant și mai serios stat american, New England. Romanul (cel mai puțin „serios", sau cel mai pornografic din cele cinci scrise pînă acuma) se numește **Cupluri** și reușește să-și justifice titlul. E drept că, descriind acest mediu cu o precizie epică vrednică de toată filiația marii proze clasice din care se trage, romancierul nu-și pierde umorul, un umor crud, mai ales în portrete, fără însă ca rezultatul acestui efort să șocheze într-adevăr prin aerul său demascator, deoarece tabla de șah a patului pe care se mută pionii jocului său de-a amorul liber, prea repede încetează să mai fie o zonă amuzantă, iar una critică mai puțin chiar decît Raportul Kinsey. Această experiență a tristeții în doi și a plictiselii în doi pe care o denunță pînă la urmă John Updike reamintește deseori de pana cea dintîi a nuvelistului pe care un critic de la „New York Post" îl comparase cîndva cu Joyce, autorul **Oamenilor din Dublin.** Dar între Dublin și Tarbox e o cale atît de lungă, încît nici centaurii n-o mai pot parcurge fără să se plictisească.

Există un timp al victoriei și unul al statuilor ; iar scriitorii, ca și eroii, n-au dreptul să obosească.

Mihnea GHEORGHIU

APOLLINAIRE

La 9 noiembrie 1918, gripa spaniolă care după primul război mondial bîntuia Europa, face o victimă ilustră : Guillaume Apollinaire Albert, fiul domnișoarei Angelica de Kostrowitzky și al lui Francesco Constantino Camillo Flugi d'Arpremont, fost ofițer în armata regală a celor două Sicilii.

Mai pe scurt, este vorba de poetul Guillaume Apollinaire, de la a cărui moarte au trecut exact 50 de ani.

Francezii, care au recunoscut în acest matec un mare poet național, l-au comemorat la radio și televiziune. L-au evocat Max-Pol Fouchet, Robert Valey, José Berzozn, Dominique de Roux. S-a inițiat o anchetă în public *(Ce rămîne din opera sa azi ?)* și s-a reeditat vechiul disc răgușit cu „Pont Mirabeau".

Acest polonez, după mamă, (bunicul său era nobil în exil și camerier al Papei Pius al IX-lea), italian după tată și francez ca educație, a fost unul din inițiatorii tuturor curentelor poetice și artistice de avangardă. Gras, jovial, zgomotos, plin de manii, era de un pitoresc balzacian. În același timp, ahtiat de glorie („Il est temps d'être des maîtres" — exclama din cînd în cînd cu falsă modestie), imaginativ și agitat — el lansa tot felul de mode, din care unele au prins (cubismul, de pildă) și au rămas. Este peste tot, în cafenelele timpului (la *Chat-Noir, Au téléphone,* ori la *Lapin agile),* în revistele efemere *(Festin, d'Esop, Je dis tout, Les nuages, Paris journal)* ori în scandalurile timpului (afacerea Géry Piéret, belgianul aventurier bănuit că a furat „Gioconda" de la Louvre).

Nu are noroc în dragoste și participă la primul război mondial în chip glorios, întorcîndu-se rănit și autor al unor plachete de poeme.

În martie 1916, cînd în pădurea des Buttes, aproape de Berry au Bac este rănit în tîmpla dreaptă de o schijă de obuz german calibrul 150, tocmai își recitea un proaspăt articol din *Mercure de France* în care exclama profetic : „Noutatea există, fără a fi totuși un progres. Surpriza e cel mai mare resort al noutății."

Rezultatul comemorării pe care i-au făcut-o radioul și televiziunea franceză, cu mari anchete de public, pare totuși destul de minor : pentru marele public, Apollinaire este poetul elegiac, cîntînd scurgerea timpului.

Dinu STEGĂRESCU

prezențe românești

● *REVISTA austriacă* Literatur und Kritik *și-a concentrat în luna octombrie atenția asupra poeziei românești. După un studiu despre „Spiritul liricii române" semnat de A. E. Baconsky, interesul revistei se îndreaptă, dintre marii noștri poeți antebelici, asupra lui Bacovia, a cărui modernitate e argumentată într-un articol de Mihail Petroveanu și exemplificată printr-un ciclu de patru poezii* (Amurg violet, Cuptor, Plumb de toamnă, Plumb de iarnă). *tălmăcite de Max Demeter Peyfuss. Din poezia contemporană au apărut — cu un discernămînt pe alocuri discutabil — versuri de A. E. Baconsky, Anghel Dumbrăveanu, Ana Blandiana, Modest Morariu, Dan Laurențiu, Gellu Naum, Valeriu Oișteanu, Aurel Rău și Petre Stoica.*

● *SUB TITLUL „Fenomenul Panait Istrati", la începutul lunii octombrie, în ziarul brazilian „Correio da Manha", a apărut — semnat de N. Vainer — un articol cu numeroase detalii biografice despre atît de cunoscutul prozator român, a cărui operă începe să fie reeditată la Paris de Gallimard și este din nou obiect de comentarii atît în Franța cît și în alte țări.*

FRANÇOIS MAURIAC

despre el şi contemporani

Cunoscuta revistă italiană „La fiera letteraria" publică în nr. 47 din 21 noiembrie 1968 o convorbire a unuia dintre redactorii săi cu François Mauriac.

Extragem din mărturisirile scriitorului francez partea care se referă la literatura sa şi la contemporani :

— ...Aţi amintit că aveţi optzeci şi doi de ani ; totuşi lucraţi la un alt roman Ultimul a fost „L'Agneau", publicat acum cincisprezece ani. Ce v-a hotărît să mai scrieţi un altul ?

— E multă vreme de cînd mă gîndesc să reîncep a scrie un roman ; dacă n-am făcut-o pînă acum, asta din mai multe cauze. Înainte de toate, mă gîndeam : nu voi izbuti să-l sfîrşesc şi deci nu merită osteneala. De pe la o anumită vîrstă se ştie că există ceva care mai curînd sau mai tîrziu trebuie să se întîmple. Te gîndeşti, printre altele, că nu merită să începi un lucru pe care nu-l vei putea termina. Şi, apoi, mai e şi altceva : un scriitor rămîne întotdeauna scriitorul unei anumite generaţii. Ultimele romane pe care le-am scris s-au vîndut bine şi au avut recenzii favorabile. Dar acum situaţia nu mai este aceeaşi. Eu am încă lectori pasionaţi şi chiar tineri ; se întîmplă să găsesc tineri care la vîrsta lor sînt egali cu noi. Există familii spirituale. Familia spirituală al cărei purtător de cuvînt sau dacă vreţi chiar conducător eram, există încă. Nu am impresia că am dat greş, nicidecum ; am numai impresia ca am fost înlocuit de alţii. Şi nu e vorba de o chestiune de tehnică. Sînt convins că orice scriitor adevărat creează o tehnică folositoare numai lui. Dar simt că nu mai există o cerere certă : acum cîtăva vreme scriam cîte un roman la fiecare doi ani, deoarece ştiam că era aşteptat. Şi apoi meseria de gazetar este mai uşoară. M-am gîndit că în momentul de faţă trebuie să mă exprim în felul acesta. Timpul trecea şi întrucît încă mai trăiam, mi-am zis totuşi : „Aş putea scrie un alt roman, ca să-mi dau seama dacă mai sînt în stare". Dar totul n-a rămas decît în faza de proiect. Şi apoi într-o bună zi, nu-mi amintesc bine cînd, am început ; am scris zece sau douăzeci de pagini şi am văzut că merge bine. Am lucrat foarte mult în timpul zilelor din luna mai. S-a petrecut ceva ciudat ; eram atît de nervos, încît m-am înfundat cu totul în noul meu roman. Am scris în felul acesta cincizeci sau o sută de pagini şi mi-am dat seama atunci că romanul se născuse. După aceea am plecat în vilegiatură şi am stat şase săptămîni fără să mai scriu „bloc-notes"-urile mele, fiindcă şi pentru ele, cu toate că nu e greu să le înfiripi, trebuie să ai totuşi idei. Dar pentru a scrie un roman ai nevoie să-ţi păstrezi spiritul descătuşat de orice preocupare. Am o vilă a mea în departamentul Seine-et-Oise (curînd va fi dărîmată pentru construirea unui aeroport). Acolo mi-am petrecut luna august. Făcusem o promisiune faţă de mine însumi, să scriu cîte trei sau patru pagini pe zi. Din pricina timpului ploios, n-am mai simţit nici o dorinţă să mă plimb şi astfel am izbutit să mă ţin de făgăduială. Cinci săptămîni, trei pagini pe zi... Acum cartea nu este încă terminată, dar există. Am două sau trei sute de pagini bătute la maşină. N-ar trebui să vorbesc despre ea fiindcă nu este gata încă. Dar e vorba despre un roman care nu aduce nimic înnoitor. Seamănă cu romanele mele din trecut. Titlul provizoriu care exprimă sensul său este „Un adolescent de-odinioară" : povestea unui tînăr de la cincisprezece pînă la douăzeci şi unu de ani. A fost deosebit de plăcut pentru mine, care am acum optzeci şi doi de ani, să trec din nou pe sub bolţile vîrstei de cincisprezece, şaptesprezece, optsprezece ani.

— Noul roman al dv. se va asemăna oare cu „Caietele lui André Walter" scrise de André Gide ?

— Da, dar scrise la vîrsta de optzeci şi doi de ani. Totul se desfăşoară la Bordeaux, în cuprinsul luncilor pe unde îmi petreceam vacanţele. Nu e totuşi o povestire cu caracter autobiografic. E vorba de o mamă haină, ca în toate romanele mele : asemănătoare mamă-mi, însă cu nişte defecte groaznice, pe care ea nu le avea. Cei ce nu mă iubesc vor spune : „Mereu acelaşi lucru". Sînt în schimb sigur că aceia care-l vor citi cu atenţie vor găsi că totuşi romanul are ceva nou. Simt că e vorba, pentru mine, de o îmbogăţire. El cuprinde problema răului ca în toate romanele pe care le-am scris, dar e vorba de problema răului metafizic care e tratată, mi se pare, într-un mod deosebit. Poate că nu valorează nimic ; pînă acum nu l-a citit nimeni în afară de fiul meu Claude ; dar el nu contează.

SARTRE A REPREZENTAT O GENERAŢIE

— Ce părere aveţi despre Sartre şi Camus ?

— Vă veţi mira poate, însă am multă stimă pentru Sartre. Acesta este un argument puternic, iar eu de altfel nu-s un mare filozof. Am multă stimă pentru Sartre ca persoană, pentru modul său de a se comporta în viaţă. Lui nu i-au lipsit mijloacele de a face, aşa parcă se numeşte, o frumoasă carieră literară, o frumoasă carieră teatrală — şi a refuzat. Chiar şi cînd nu sînt de acord cu el, adică atunci cînd problemele pe care le ridicăm fiecare sînt complet deosebite, rămîn impresionat de onestitatea sa. Evident, că nu pot fi de acord cu el asupra problemelor fundamentale. Nu vreau să spun că din punct de vedere creştin Sartre a făcut mult rău, fiindcă-mi dau seama că şi el este un produs al timpului său. Cu toţii sîntem răspunzători de perioada în care trăim. Dar cred că Sartre a reprezentat o generaţie, că el a creat formulele şi aspectul fizic şi poate chiar modul ei de a trăi.

DESCOPERIREA LUI MALRAUX

— Dar Malraux ? Împreună cu dv. este considerat cel mai de seamă scriitor „gaullist".

— E greu pentru mine să vorbesc despre el. L-am cunoscut înainte de războiul din Spania. Îmi trimisese manuscrisul lucrării lui „La tentation de l'Occident". Am telefonat de îndată editorului Grasset şi i-am spus : „Am în faţa mea manuscrisul unui anume Malraux, nu înţeleg nimic, dar e ceva sublim. Trebuie neapărat să închei un contract cu el". Ar fi fost imposibil să te înşeli ; era îndeajuns să citeşti zece rînduri. Acelaşi lucru mi s-a întîmplat şi cu Montherlant. Şi în cazul său i-am telefonat lui Grasset, spunîndu-i că am descoperit un mare scriitor. Nu mi s-a mai întîmplat aşa ceva cu nici un altul.

— Citiţi încă tot aşa de mult ?

— Da, însă foarte puţine romane. Mai recitesc unele dintr-însele şi din cînd în cînd deschid cu multă plăcere operele lui Balzac şi Proust, dar nu izbutesc să citesc un singur roman din cele apărute recent sau care a obţinut ultimul premiu literar. Cred că asta se explică în primul rînd din cauza bătrîneţii. Romanele, într-un fel sau altul, reprezintă totuşi expresia unei pasiuni. Şi cînd ai o anumită vîrstă...

— Dar există întotdeauna posibilitatea de a descoperi un nou scriitor...

— Da, cu toate că în realitate sînt descoperiţi foarte puţini. Şi cînd apare un adevărat scriitor, cum s-a întîmplat cu Sollers acum cîţiva ani, lucrul se aude imediat. Să ne înţelegem, nu vreau să spun că nu mai citesc de loc romane : dar nu le mai citesc azi cu aceeaşi constanţă cu care le citeam în trecut.

— Simţiţi oare o adevărată plăcere să scrieţi articole pentru ziare ?

— Multă lume s-a mirat, cînd am afirmat în trecut că am început să scriu la ziare pentru a cîştiga ceva mai mulţi bani. Atunci devenisem de puţină vreme tată de familie ; întrucît vorbeam mereu de proprietatea mea de la Malagar în apropiere de Bordeaux, toţi credeau că eram bogat, în timp ce eu în realitate trăiam numai din ceea ce cîştigam. Trebuie să adaug că puţin timp după aceea am început să-mi apăr ideile, părerile şi poziţiile luate. Totul a început cu războiul din Spania ; şi apoi a izbucnit problema Marocului în 1954—55. Atunci scriam la „Figaro" şi se poate închipui reacţia cititorilor. A fost nevoie de întreaga prietenie a directorului Pierre Brisson ca să pot continua. În fiecare zi era cineva care renunţa la abonament. Tot atunci colaboram la o mică revistă de care mă ocupam şi care se numea „La Table Ronde". Mă gîndeam că ar putea înlocui „La Nouvelle Revue Française", care încetase să mai apară după război. Pe timpul revistei „La Table Ronde", am inventat formula „bloc-notes-ului", ca să pot să scriu în fiecare număr. În revista aceea vorbeam despre Maroc, dar directorul său, Bourdelle, nu împărtăşea de loc părerile mele. S-a creat în felul acesta o anumită incompatibilitate şi am înţeles că era mai bine să plec. Apăruse în zilele acelea săptămînalul „L'Express" ; nu ştiam nici de ce era vorba ; citisem numai articolele redactorului său şef, Servan-Schreiber, de la rubrica „Le monde". I-am dus „bloc-notes-ul" meu şi i l-am lăsat aşa cum laşi un copil pe treptele unei biserici. Primii ani au însemnat o experienţă de neuitat. Aveam un public foarte inteligent, care nu împărtăşea întotdeauna ideile mele şi care reacţiona. Devenisem cineva. Eram urît de cei de dreapta, însă de la stînga publicul îmi dăruia multe şi eu mă dăruiam lui. A fost o alianţă care nu putea să dureze, dar care s-a dovedit foarte fericită. Faptul că lucram cu Servan-Schreiber mă întinerea cu douăzeci de ani.

— Aţi rupt cu revista „L'Express" din cauza lui De Gaulle ?

— Desigur. Atunci am rupt şi cu stînga catolică, care-l urăşte cel mai mult pe De Gaulle. Habar n-are nimeni cîţi preoţi îl urăsc pe De Gaulle şi nu se ştie prea bine din ce cauză.

— Şi care este astăzi publicul dv. de la „Le Figaro Littéraire" ?

— Publicul e complet deosebit. Pe vremea cînd scriam la „L'Express", el era compus din studenţi, profesori, intelectuali. Era un public dinamic, care pentru prima oară simţea că se vorbeşte de Dumnezeu într-un anumit mod. Nu vreau să spun nimic rău despre noul meu public, dar el este foarte divers. Numără foarte multe femei.

ÎN LEGĂTURĂ CU BERNANOS

— Aş vrea să ne spuneţi ceva despre Bernanos.

— Am multă admiraţie pentru el. Într-o anumită împrejurare s-a purtat foarte frumos faţă de mine, dar a fost şi perfid în ceea ce mă priveşte, aşa cum a fost cu toţi de altfel. Era o fiinţă iritată, uneori deznădăjduită şi un ins cît se poate de nedrept. Se îmbinau în fiinţa lui părţi dintr-un sfînt şi dintr-un preot răspopit. Preoţii din romanele sale sînt extraordinari, unii din ei sînt de neuitat şi nu se aseamănă cu nici un preot adevărat. De altfel majoritatea preoţilor detestă preoţii lui Bernanos şi nici măcar nu vor să audă vorbindu-se despre ei.

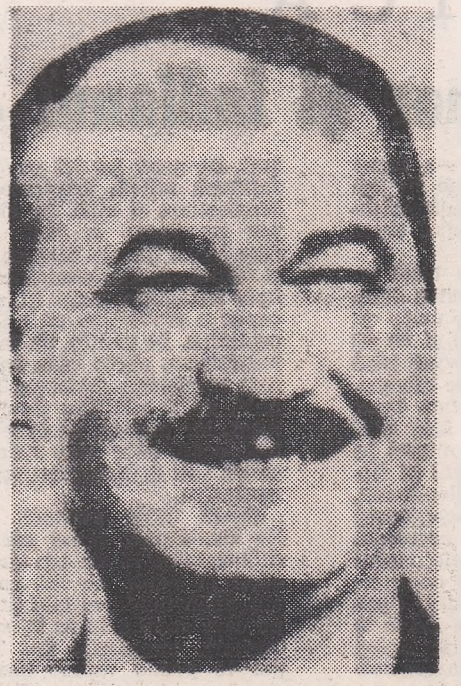
— Dumneavoastră aţi scris că Bernanos era puţin nebun.

— Nu în sensul ad litteram al cuvîntului. Ceea ce nu-mi plăcea la el era tendinţa de extremă dreaptă, acel „camelot du roi"[1]) cum fusese în tinereţe. Păstrase anumite aspecte : nedreptatea, violenţa. Dar ceea ce îi stăpînea cu toate acestea spiritul era creştinătatea. A suferit mult. N-am avut cine ştie cîte contacte cu el, dar cred că a trăit întotdeauna în sărăcie, cu toate că a fost celebru şi cu toate că a scris cărţi care se vindeau ca şi ale noastre. Care a fost drama lui Bernanos ? De ce trăia într-un mod atît de agitat, atît de dezordonat ? Cred că asta era firea lui. A plecat în America, a cumpărat o fermă, a întemeiat o creşcătorie de tauri şi s-a ruinat. Era un om creat în felul ăsta. Cred că lucrările sale polemice, „La Grande peur des bienpensants", de pildă, trebuie analizate ca să se vadă din ce pricină au fost supraevaluate. Dar e vorba de acea prezenţă a demonului care creează o imensă problemă metafizică. Bernanos se pricepe să-l zugrăvească, dacă se ţine seamă că pentru el răul e o persoană.

În româneşte de **Mihai ATANASESCU**

[1]) O expresie care înseamnă : vînzător de ziare regaliste.

pastorală



Sînt evidente punctele de contact între acest capitol din volumul eseistic Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor (1928) **și romanul** Orașele înecate **(1935). Atlantizii din colibiile de bambus vor deveni, într-o versiune mai puțin sofisticată, locuitorii orașelor submarine privilegiate Hawai, Cap-Verde și Ceylan, iar plugarii și pădurarii de pe cele două continente — fierarii, minerii și turnătorii din Mariana. Antagonismul latent dintre cele două tipuri de comunități duce la același final tragic.**

Proiectul dramatic al lui Ionel Lăcustă-Termidor și visul lui Ioan Doicin sînt, probabil, singurele incursiuni ale lui Felix Aderca într-un domeniu pentru care avea o autentică vocație, sancționată de George Călinescu într-un substanțial pasaj din Istoria literaturii române. **Caracterizarea criticului — „romanul viitorist** Orașele înecate, **pe principiul utopiei unui Restif de la Bretonne, însă cu miraculos mașinist în stilul Wells" — ni se pare, totuși, discutabilă. Cartea nu are nimic de-a face cu utopiile, în general, și cu** Descoperirea australă **a lui Restif, în special. Iar „miraculosul mașinist" este o trăsătură mai curînd a operei lui Jules Verne, cu amănunțitele ei extrapolări ale unor aparate și mecanisme existente. „Stilul Wells" presupune un miraculos de un tip nou, al ideilor și ipotezelor foarte puțin ortodoxe din punct de vedere al științei timpului (omul invizibil, substanța antigravitațională, universul paralel, etc.). În acest sens, Aderca nu e tributar niciunuia dintre corifeii fantasticului-științific. Tehnica orașelor înecate nu constituie un simbol al progresului ineluctabil și nici un pretext pentru incursiuni-avertisment în viitor, slujind doar la sublinierea dramei omenirii autocondamnate și oferind premisa evadării din final. Iată de ce ecourile din** Splendida lume nouă **a lui Aldous Huxley — apărută în 1931 și cunoscută, poate, în talmăcirea franceză din 1933 — rămîn epidermice, neafectînd substanța romanului.**

Fără a contesta meritele altor cărți apărute sub aceeași semnătură, ne asumăm riscul de a afirma că această fantezie anticipatoare constituie reușita maximă a scriitorului și o prezență mai mult decît onorabilă în peisajul literar antebelic. E un răspuns la întrebarea ușor retorică pe care Aderca, perpetuu paladin al noului în literatură și artă (dovadă războiul îndelungat dus pentru a impune poezia lui Arghezi), o lansa încă în 1923, într-un articol reluat în Mic Tratat de Estetică : **„Un scriitor de pură fantezie, dar cu un extraodinar talent, trebuie oare dat afară din literatura română — presupunînd că ar apare — numai pentru că n-ar intra în coloana «caracterului specific național» ? (Un Wells sau Rosny, români)".**

Trebuie să precizăm că ascuțișul e îndreptat aici împotriva tendințelor exclusiviste ale sămănătorismului și poporanismului în numele „autonomiei esteticului" pe care o propovăduia „Sburătorul". În focul polemicii, scriitorul omite faptul că romanele științifico-fantastice ale lui Wells, de pildă, sînt impregnate de specific național. De altfel, prologul și epilogul Orașelor înecate se desfășoară în cadrul mirific al Bucureștiului anului 5 000.

Interesul lui Aderca pentru science-fiction este mărturisit și de traducerea, după o versiune germană, a celebrei piese „R.U.R." a lui Karel Capek, „Dramă utopică și colectivă în trei acte și un prolog". Ceva din personajele și atmosfera piesei transpare în Orașele înecate.

Ion HOBANA

D. Ionel Lăcustă-Termidor a făcut anticameră cu întreruperi mici și fatale, întîi două, apoi opt zile. Directorul Teatrului Național anunța mereu că a plecat la Cluj, Viena și însfîrșit la Cleveland (statul Ohio din America de Nord). D. Ionel Lăcustă-Termidor n-a crezut nimic. Șeful de cabinet, un tînăr cu figură de fecioară brună și cu buzele groase, vinete, de Sulamită, i-a oferit gratuit loja de la galerie. D. Ionel Lăcustă-Termidor, obsedat de ideia lui, a refuzat cu rînjet de cochetă recunoștință. Și n-a plecat. Vineri pe la amiază, cînd anticamera era plină de actori și actrițe, directorul de scenă, bătrînul Costi, ieșind din biroul directorului, l-a luat deoparte și l-a întrebat încruntat părintește :

— Vrei un „ajutor" ?

— Nu, am venit să dau eu ajutor Teatrului, a zîmbit otrăvit și superior d. Termidor.

Sîmbătă pe la patru, după amiază, după ce din anticameră plecase și șeful de cabinet, a ieșit, sigur de sine, și directorul cu pălăria în cap, pardesiul pe braț și în colțul gurii o țigare care-i irita ochiul și îi schimba fizionomia, și-așa schimonosită de prea multe nopți de filozofie.

— Ce e, domnule, tot n-ai plecat ? Nu ți-am spus că sînt în America ?...

— Domnule director...

— Care „domnule director..." te ții de fleacuri. Ți-am dat un bilet de vapor și te-ai apucat la Constantinopol să faci politică subversivă și comploturi în apă. Știi că s-a primit împotriva dumitale un denunț la Ministerul de Externe ?... La cine ai făcut aluzie în studiul dumitale politic : Isi bon etr ?... Nimic !... Nici un cuvînt !... Cu purtările dumitale deșuchiate ai compromis literatura. Mi-e rușine să mai spun cuiva că sînt poet... ca dumneata.

— Am venit cu o piesă...

Și, în timp ce d. Ionel Lăcustă-Termidor căuta adînc în buzunarul hainei, o teamă clătină ca un vînt bolnav culmile sufletești ale domnului director. Cine e, în definitiv, acest vagabond? Nu stă scris în Catehismul Înțelepților din India și Singapore, că lumea se sprijină pe trei calici luminați de harul lui Dumnezeu, și care pot fi sacagiul de pe uliță, băiașul de la rîu sau cerșetorul cu picioarele gangrenate de la ușa pagodei ? Și nu e Lăcustă cel mai calic dintre scriitori, care sînt și ei niște calici ? Toți juriștconsulții, medicii, profesorii de geologie și șefii de culoare ale căror piese au fost reprezentate în cursul stagiunii, s-au dovedit sufletește mai mizeri decît mizeria văzută a acestei haimanale cu înfățișare de prăjină îmbrăcată... Unde se ascunde Prințul Spiritului care să comande cu braț întins oștile de umbre ale poeziei dramatice, astfel ca bătălia de pe scenă să nu fie, ca-n ultima iarnă, o jalnică înfrîngere și o pieire în zmîrcurile banalității ?... Dacă în acest trup jigărit Dumnezeu a sălășluit un suflet de creator și de comandant ?

Dar în locul manuscrisului, d. Ionel Lăcustă-Termidor scoase o tabacheră de nichel și politicos oferi :

— Faceți o țigare ?

— Unde e manuscrisul ? Nu, mulțumesc, nu fumez.

— Care manuscris ?

— Piesa cu care zici că ai venit.

— Piesa o am în cap. Vreau să v-o povestesc și dacă o veți găsi genială și demnă de reprezentare...

Directorul privi drept în ochii publicistului care-i primi căutătura cu una atît de candidă și serioasă, că directorul se hotărî :

— Poftim la mine-n birou.

Deschise cele două uși capitonate, îi făcu loc să intre-ntîi și, așezîndu-se la birou, după ce se ușură de pardesiu și pălărie, rosti scurt :

— Ascult.

D. Ionel Lăcustă-Termidor întinse amîndouă mîinile, de parcă ar fi trebuit să facă ceva cu ele, dar luîndu-le grabnic înapoi, începu :

— Asupra titlului cred că nu veți avea nimic de zis :

„PASTORALA", tragedie fantezistă în numeroase tablouri sintetice de Ionel Lăcustă-Termidor. Vreau să întrebuințez maniera lui Shakespeare : tablouri scurte și puternice.

Înainte de ridicarea cortinei se aude la patefon „Sonata lunei" de Beethoven. Acțiunea se petrece în viitor, în anul 8 000 de la Christos, cuprinzînd cel puțin Europa și America. Unul din tablouri sau chiar mai multe vor avea acțiunea pe oceanul Atlantic. Pămîntul este suprapopulat și de mai bine de 2 000 de ani o parte din ei locuiesc într-un fel de colivii de bambu întinse ca o rețea deasupra oceanelor, între continente. Locuitorii de pe Atlantic, atlantizii, sînt intelectuali și deservesc cu producțiile lor artistice cele două continente unde au rămas în casele de lemn și pămînt numai pădurarii și plugarii. Totul se mișcă electric ; electricitatea e acumulată din soare și din nori de bobine ca niște papagali de platină situați deasupra coliviilor și transmisă celor două continente care nu prea au nevoie de ea. De la o vreme plugarii și pădurarii celor două continente au comunicat între ei fără știrea republicilor de bambu și au constatat ușor că atlantizii nici nu ară, nici un taie lemne. Revoltați au suprimat atlantizilor expediția franzelelor matinale și cartofilor de vecernie, iar atlantizii, la rîndul lor, drept represalii, au tăiat curentul electric și au oprit transporturile de idei și muzică, instalînd la margini pentru control oglinzile revelatoare. Ce le trebuie continentalilor idei ? Ce le trebuie plăci de patefon ? Nu poate omul trăi și fără simfonii ? Continentalii au rezistat, iar cei mai nervoși și-au cîntat vechile sunete de-a-ndaratelea, ceea ce în tot cazul dă naștere la alt cîntec. Atlantizii au dus-o mai greu : cartofii și franzelele, untul și vinul, create chimic, n-aveau savoarea celor trimise de pe continent, create în laboratorul Soarelui. O debarcare de trupe și o represiune sîngeroasă a continentelor nu era cu putință. Atlantizii nemaiavînd nevoie, de mii de ani, în colivii, de picioare, își pierdură aceste catalige de carne și se-nfățișau ca niște fructe ovale, cu ochi mari și frunte înaltă. Continentalii, dimpotrivă, nefăcînd uz decît de brațe și picioare, erau ca niște ciomege însuflețite. Atlantizii vorbeau cu ochii și auzul lor nu mai suferea decît vibrația muzicii. Cîmpenii, cînd vorbeau, lătrau ca lupii și ciinii ciobănești : Hau-Hau... Ham-Ham... și se-nțelegeau lesne, căci aveau puține de spus. Președintele atlantid a hotărît să atragă în orbita Soarelui și să descarce asupra celor două continente, în același timp, o stea magnetică din Ursa Mare, care să-i sperie. Opt ani a plouat cu stele asupra ogoarelor și pădurilor din Europa și America, dar nu s-au speriat decît găinile. Continentalii s-au îndîrjit însă și, temîndu-se pentru viitor, au hotărît să suprime cu desăvîrșire acel neam ciudat de oameni, care cereau grăsime și vin, ca să dea în schimb numai sunete și luciri. Și pescarii din Norvegia, în înțelegere cu vînătorii de foce din Grönenlanda, s-au ridicat într-o noapte și au desfăcut lanțurile care țineau, pînă se topeau, munții de gheață ai Polului Nord. Prăvăliți de furtuni, ghețarii au răzbit și au răsturnat, înecîndu-le, coliviile subtile ale atlantizilor. A pierit în valuri, în cîteva ore, o civilizație supremă și un tip de om superior...

— Urmează.

— S-a isprăvit.

— Perfect. Cum se încheie, care e, vreau să spun, moralitatea tragediei dumitale ?

— Niciuna.

— Și crezi dumneata că vei avea succes cu o piesă ca asta, fără nici un amor, fără nici un adulter, fără nici o alegorie ?

— Tocmai de aia am venit și eu, să vă-ntreb...

Izbucnind într-un hohot de rîs, directorul se ridică de la locul lui și cu o mînă îmbrățișă umerii d-lui Ionel Lăcustă-Termidor, care se bîlbîi :

— Dacă voiți, vă... vă mai spun un tablou, dar nu știu dacă am să-l pun...

— S-auzim Lăcustă... zise tare și scăpat de îndoieli directorul, îmbrăcîndu-și pardesiul.

— De cînd oceanul Atlantic, — urmă cu voce nesigură d. Ionel Lăcustă-Termidor, — a fost curățat de mucegaiul acela omenesc și talazele înalte trec încoace și-ncolo fără nici o piedică, așa, ca la ele acasă, toată ziua și toată noaptea, zile, luni și ani, continentalii sînt fericiți și nu-și mai dau biruri decît între ei. Au uitat curînd de atlantizi. Bibelourile de porțelan și ivoriu le-au spart pruncii, bătîndu-se cu ele ; cărțile cu basme și poeme au putrezit și le-a ars focul; muzicele s-au umplut de pămînt și au amuțit — din ele mănîncă rățuștele urzici.

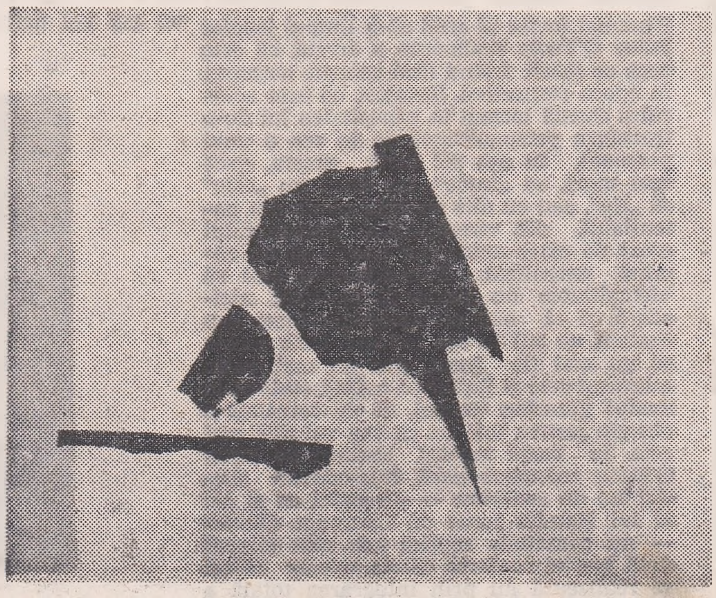
Ca să nu fie învinuiți de ignoranță, au alcătuit un muzeu în care au încuiat rămășițele cîtorva colivii de bambu, un atlantid îmbălsămat, două bobine electro-solare și una din oglinzile magice. Au întemeiat o Academie Rurală din care fac parte orbii, chiorîi și ciacîrii neamului și discută o dată pe an influența frunzei de dud asupra evoluției ploilor. Primăvara ies în procesiune la cîmp, stau în ploaie, culeg lișiță verde din iaz și, îngenunchind în ogoare, cu evlavie, mănîncă pămînt. În sala festivă a Prezidenției Obștiilor se află tabloul, în mărime naturală, al lui Moș Hărțea care a băgat cel dintîi de seamă că apa rece pe inima goală pricinuiește cufureală și a lecuit un cal de tignafes.

Astfel, totul e bine.

Arareori în munți, sau în baltă, cîte un continental pescuiește crapi sau umblă după turma de oi și porci, călare pe catîr — fluerînd un cîntec trecut din tată în fiu, strepezit și tot mai scurt : Si-la-mi-do... Si-la-mi-do... rămășiță din „Sonata lunei" de Beethoven...

— Bată-te să te bată, Lăcustă... Caraghios ai fost tu o viață întreagă... Să treci mîine să-ți iscălesc un bon de două mii de lei, să-ți cumperi și tu o pereche de pantaloni - că știa văd că ți s-au rupt...

Și directorul, grăbit, îl împinse pe ușă afară.



ION BIȚAN : „Compoziție"

SECVENȚE

● *JEAN PIERRE MOCKY a fost timp de cîteva zile victima unui complot comercial care a încercat să-i substituie filmul „Schalako". El a reușit însă să oblige societatea Gaumont să-și respecte contractul, iar filmul său „La grande lessire" a apărut concomitent pe ecranele a patru cinematografe pariziene*

● *NORMAN FOSTER (cîntăreț și producător american) apare în rolul lui Falstaff, în opereta „Nevestele vesele din Windsor" inspirată de comedia lui Shakespeare. Cinefilii se întreabă care este utilitatea unei astfel de reîntreprinderi, chiar dacă regia e deosebită și sunetul ireproșabil.*

Véronique Bauchesne

● *CROAZIERA NAVIGATORULUI — cu Buster Keaton și Donald Crips (muzica de Claude Bolling) este un film în care se întrec gagurile și comicul absurd.*

● *FILMUL „Căderea frunzelor", regizor Otar Iosseliani, premiat în 1968 cu premiul „Georges Sadoul", va deschide zilele filmului sovietic pe ecranele pariziene.*

● *„L'ASTRAGAL", filmul lui Guy Casaril, după romanul lui Albertino Sarrazin, este, după părerea comentatorilor francezi, un exemplu de trădare a textului, a romanului a cărui valoare stătea tocmai în puternica lui sinceritate scriitoricească. Interpretarea lui Marlène Jobert primește, în schimb, toate elogiile.*

● *MARCHIZUL de Sade cucerește ecranele. „Justine — sau neajunsurile virtuții" realizat de un spaniol, Jesus Franco, are pe frumoasa Romina Power în rolul principal (partenerii : Sylva Koscina, Akim Tamiroff) În curînd se așteaptă filmul „Juliette sau Les Prosperités du Vice" al realizatorului francez Jacques Scandelari (25 ani) și al scenaristului Jean Stuart. „Viața marchizului de Sade" — producție a unei companii americane, turnat în Germania, în direcția lui Cyril Endfield, cu un buget de 6 milioane dolari, are în rolul marchizului pe Keir Dulleia. Însuși John Huster a acceptat un rol în această superproducție.*

CRONICA

Comerț, umor și indianul Joe

Pentru motive comerciale, s-a făcut din „Tom Sawyer" două filme în loc de unul. Încasăm oare mai mult distribuind două filme decît difuzînd unul singur? Nu totdeauna.

Se poate lua preț dublu la bilet pe un film, proiectînd ambele serii o dată. Așa s-a făcut la „Columna", unde amîndouă seriile durează 2 ore și 20 de minute. Asta merge. Tom Sawyer plus Joe Indianul fac 2 ore și 57 de minute, aproape trei ore, ceea ce e cam mult pentru o singură proiecție. Mai ales că tot ce era bun fusese pus numai în partea întîi. Dar autorii români ai filmului, Mihai Iacob și Petre Sălcudeanu, n-au nici o vină. Această păgubitoare lungire li s-a impus dintr-o socoteală financiară greșită cum sînt ele multe la Buftiwood. De altfel, întreg contractul de coproducție fusese ciudat. Casa franceză Franco-London-Film-Paris a turnat la Buftea un kilometric serial T.V., în 13 episoade ; cincisprezece mii de metri. Iacob și Sălcudeanu trebuiau să extragă din scenariul lui Walter Ulbrich materie pentru un film propriu-zis, un film de sală. Rău a fost că filmul românesc l-am făcut mai lung decît comportă substanța pe care o oferea însuși romanul lui Mark Twain. Numai citindu-l dintr-o singură înghițitură, pasajele de umplutură sînt înecate în pasajele de psihologie fină. Este o poveste prea artistică, prea profundă, prea subtilă, prea originală ca să se preteze deci la o structură ordinară și îmbucătățită a serialului. Iată de ce partea întîi a fost excelentă, mai bună decît cele două destul de bune filme făcute în 1938 și 1939 la Hollywood (**Tom Sawyer** de Norman Taurog și **Huckleberry Fin** de Richard Torp), și era sigur mai bun decît serialul 1968 al lui Wolfgang Liebenciner. Căci toate acele filme sînt niște povești de aventuri, cu copii pe ici pe colo, cum mai fuseseră atîtea, inspirate din Dickens, Stephenson și alții. Pe cînd **Tom Sawyer** românesc a fost realmente un film Mark Twain. Romanul acestuia, ca și filmul nostru, e admirabil la început, apoi categoric prost la sfîrșit. La început e realmente un portret moral al copilului. În partea de la urmă, corespunzătoare părții care va compune filmul românesc „Moartea lui Joe Indianul", rolul adulților devine precumpănitor, iar puținul pe care îl mai fac cei trei copii este sau neinteresant, sau anost, sau psihologic greșit, sau artistic mediocru.

Patea întîi avusese două calități. Ne demonstra acest mare adevăr că diferența ca să zic așa cantitativă între copil și adult nu stă în numărul de ani, ci în numărul mai mare de lucruri pe care copilul le ia în serios. Faptele. vorbele, cugetările lui Tom și Huck par la prima vedere bazaconii, iar la urmă se dovedesc a fi înțelepte, serioase. Această inversare de situații are un nume filozofic : se cheamă **umor.** Și asta e a doua calitate a filmului. Umorul, zice Bergson, e inversul ironiei. Ironia înseamnă a spune ce ar trebui să fie, avînd aerul că chiar așa și este. Umor înseamnă, din contra, a spune ce este, avînd aerul că chiar așa ar trebui să fie. De pildă, cînd Tom îi spune lui Huck : „Ce bine e să ai, ca tine, un tată bețiv care să nu se ocupe toată ziua de tine !"

Dar, vai, pentru filmul al doilea, pentru „Moartea lui Joe", nu mai rămînea nimic. Cartea lui Twain nu mai oferea nimic. Sau, mai rău, oferea lucruri anoste și greșite. Pe cei doi copii îi vedem încă o dată dați dispăruți și socotiți morți și pînă la urmă înviați prin regăsire. O renaștere merge. Două resurecții e prea mult. Cei doi băieți, la un moment dat, găsesc o comoară. Dar imediat după asta, mai găsesc una. Iarăși prea mult. Iarăși nu merge. Joe Indianul vrea să ucidă pe văduva Douglas pentru că defunctul ei soț, judecător, îl condamnase, de demult. Dacă e vorba de răzbunare, normal era să vrea să-l ucidă pe Tom, a cărui mărturie la tribunal îi atrăsese pedeapsa cu spînzurătoarea. În partea întîi, comentariul rostit avea mare valoare artistică, fiindcă reproducea textual vorbele scriitorului și felul său umoristic de a judeca. Acest comentariu, în partea a doua, ne mai avînd obiect, se împuținează sau ia stil de proces verbal. Și mai sînt și alte cusururi.

Serialul T.V., ca orice serial T.V., nu mă interesează în mod particular. Dar mă interesează faptul că e în culori. Se pare că proiecția la televizor a filmelor în culori a făcut mari progrese. Deie Domnul că aceste progrese să continue. Numai așa se va putea scoate din capul cineaștilor de azi că tehnicolorul e un mod de a combate concurența televizorului. Poate că vom scăpa o dată de mania tehnicolorului care actualmente ucide arta a șaptea. Rămîne, bineînțeles, celălalt dușman : panoramicul...

Și fiindcă veni vorba de tehnicolor. **Tom Sawyer** e făcut în Eastmancolor. Dar, vai, nu de tot. Căci scumpii noștri coproducători nu ne-au dat voie să tragem copia după negativ, ci după un contratip. Desigur, și așa, mai ales grație faptului că șef-operator a fost un maestru ca Ovidiu Gologan, imaginea e foarte frumoasă. Dar mult mai „foarte" frumoasă ar fi fost dacă nu eram tratați ca rude sărace sau, mai rău, ca rude bogate, bune numai să-și pună casa la dispoziție.

Serialul tras normal de pe negativ, publicul românesc nu-l poate vedea. Nici măcar cineaștii de la Buftea. Bucățelele văzute de ei erau trase în albnegru.

În tot cazul, marea calitate a acestei coproducții a fost că ne-a dat posibilitatea de a cumpăra filme bune, ca **Le Grand Meaulnes, Splendoarea ierbii verzi, Rollsroyce-ul galben** și multe altele.

D. I. SUCHIANU

Virtuțile interpretării actoricești

Teoriile estetice aristoteliene în legătură cu jocul actorului subliniau pentru acel „hypocritos" necesitatea unui mod de a fi și de a se comporta pe scenă, în așa fel încît să-l facă pe spectator să uite cu totul de sine. Cu alte cuvinte jocul actorului trebuia să realizeze transferul de conștiință al publicului, o translare dintr-un mod al lui de a fi într-altul, cel al personajelor.

Teoriile antice priveau în cea mai mare măsură pe actorul tragic, însă cum tragedia antică avea ca finalitate **katarzisul**, adică acea purificare prin emoție, prin tremur al sufletului, fapt pe care-l realizează și spectacolul filmului **Becket,** s-ar putea afirma, poate în ciuda unor opinii de mari specialiști, că efectul produs de jocul lui Peter O'Toole este identic cu cel al actorului antic. Și totuși spectacolul nu este o tragedie — nu este o tragedie pentru că fondul creștin al piesei lui Anouilh exclude tragicul — dar dacă efectul este similar, înseamnă că secretul trebuie căutat în arta jocului.

Acțiunea filmului gravitează în jurul lui Becket — rolul lui Richard Burton impresionează prin grandoare. Spectacolul propriu-zis îl oferă însă regele, iar Peter O'Toole se identifică perfect cu rolul. Actorul într-adevăr se „pierde" oare pe sine, transformîndu-se în personaj, sau îmbracă haina personalității actorului ? Personal înclin să cred că-n timpul jocului Peter O'Toole realmente a crezut că este ceea ce joacă, trăind fără rezerve acțiunea în epoca respectivă. Socotesc că arta actorului constă tocmai în capacitatea lui de-a transfera personalitatea sa în cea a unui personaj, în așa fel încît, acesta, dacă este mort, să „învie", iar dacă nu „este" să „fie", sau cu alte cuvinte nimic din potențialul, din virtualitatea personajului creat de către autor sau istorie să nu rămînă nerealizat. Este adevărat însă că virtualitatea nu poate fi epuizată niciodată și că nici un actor din lume n-a epuizat un rol în așa măsură încît acesta să nu mai fie jucat, dar nu mai puțin adevărat este și faptul că o dată realizat la modul grandios un rol, el va constitui o obsesie pentru toți cei ce vor voi să-l mai reia. În cazul regelui realizat de Peter O'Toole mă-ntreb dacă, într-adevăr, modul lui de realizare — de altfel ca și cel al lui Hamlet jucat de Laurence Olivier — nu constituie replica cea mai tăioasă dată teoriei conform căreia marile roluri se realizează nu prin integrarea totală a personalității actorului, pentru momentul jocului, în personaj, ci tocmai prin jocul detașat, lipsit de această participație, construirea rolului bazîndu-se, în aceste teorii, pe capacitatea tehnică a actorului de cunoaștere și interpretare fără participația afectivă a personajului de realizat.

În orice caz, școala lui Laurence Olivier dă niște roade extraordinare și iată de ce : prin jocul lui, în rolul regelui, Peter O'Toole exprimă tragedia omului în care orgoliul nu se împacă cu prezența unui alter ego care-l ajută să-și contureze personalitatea, adică să se realizeze sau să devie ceea ce „este". Conflictul la nivelul la care se prezintă în conștiința regelui îi vizează propria esență. El are de ales între a se defini pe sine cu ajutorul lui Becket, care cum am spus oferă existenței sale coloana vertebrală, și a se defini singur, printr-un act deliberat în care definirea de sine se face tocmai prin negarea posibilității unei existențe axiale, existență oferită de prietenia cu Becket. Gestul său raționamentul amintește pe cel făcut de eroul dostoievskian, Kirilov. Dacă sfinții nu se pot realiza fără o contopire mistică cu Dumnezeu, spune acesta, eu voi trăi tot ascetic ca ei pînă cînd voi obține evidența Lui, dar după aceea, pentru că El se definește pe Sine, ca sursă ontologică a tot ceea ce este prin actul creației, eu mă voi defini prin refuzul acesteia, neacceptînd ca eu să fiu în urma manifestării Lui. Mă voi sinucide, deliberînd astfel singur asupra modului meu de a fi sau nu. Cam așa ceva face și regele din Becket, numai că în loc să suporte ulterior consecințele unui astfel de act, sinuciderea propriei sale personalități, el caută să se redreseze distrugîndu-și orgoliul care l-a determinat să facă aceasta. Aici piesa lui Anouilh și filmul se termină. Sarcina lui Peter O'Toole este deci extrem de dificilă, trebuind ca prin jocul lui scenic, adică prin glas, mișcare și gesturi, să exprime, să înțeleagă o conflictualitate extrem de profundă și de subtilă, petrecută de fapt la nivelul esențelor. Cum însă toate aceste modalități sînt insuficiente pentru a explicita o procesualitate atît de fin desfășurată ca fenomenologie, Peter O'Toole a recurs și la trăire, adică la un transfer total al propriului său mod de a fi într-o conflictualitate esențială, de proporția unei conștiințe puse într-o atît de tragică alternativă. Aceasta pentru că știut este că anumite procese nu se pot nici descrie, nici explica spre cunoaștere decît recurgîndu-se la trăire. Modul în care el reușește să facă aceasta dovedește încă o dată că pentru mari roluri e nevoie în primul rînd de mari personalități sau că mari personalități nu se realizează decît în mari roluri.

Marcel PETRIȘOR

CRONICA DRAMATICĂ

Marginalii la un spectacol IONESCO

Teatrul lui Eugène Ionesco — relatez o experiență pur subiectivă, de cititor și spectator, desfășurată de-a lungul a peste un deceniu — mi se înfățișează tot mai mult ca manifestarea unui spirit fundamental poetic; paralogicul, burlescul, grotescul, ironia, alegoria, toate celelalte mijloace atît de flexibile ale teatrului ionescian — despre care s-a vorbit atît de amplu, pentru că erau atît de evidente — tind să-mi apară doar ca elemente generatoare ale unei **tensiuni** mai înalte, substanțial diferită de fiecare în parte : o tensiune pe care n-o pot numi altfel decît poezie.

Poezia acestui teatru e prin excelență violentă, animată de un demon al negației, punînd în libertate energiile lui „Nu" : un „Nu" care capătă, însă, în dialectica poeticului, sensul unei „negații a negației" ; un „Nu" în fața **morții** și a limbajelor ei ; un „Nu", în ultimă instanță, **apofatic,** al cărui drum poate duce spre tăcere, spre perplexitatea în fața Ființei, spre acea lumină indicibilă în care se scaldă Choubert (scena se desfășoară într-o **obscuritate totală,** simbolică) ; „Je baigne dans la lumière. La lumière me pénètre. Je suis étonné d'être, étonné d'être... étonné d'être". Această **uimire,** care e participare la viața infinită, la existența pură (experiența care transcende poeticul intrînd în zona spiritualului), alcătuiește, poate, zenitul universului ionescian, locul paradisiac, mereu pierdut. Ciclul negației e silit să reînceapă la nesfîrșit.

Aș spune că poezia ionesciană este, cel puțin pe o latură a ei, un exorcism al limbajului. Moartea se infiltrează mai întîi în limbaj, paralizează ființa, progresiv, prin intermediul limbajului. Eugène Ionesco nu tăgăduiește **a priori** posibilitatea comunicării, dimpotrivă ; el intuiește, însă, cu o acuitate excepțională, faptul că **vidul** începe prin a se instala, neobservat, în diferitele structuri ale vorbirii, în domeniul comunicării : sîntem vii, sănătoși, din toate punctele de vedere admise, „normali", și, totuși, fără să ne dăm seama, ne pierdem capacitatea de a vorbi noi înșine, ne lăsăm din ce în ce mai mult vorbiți de moarte ; cuvintele noastre mor mai întîi, — indicație că moartea, înainte de a fi o fatalitate, este și un păcat. Conștiința creatoare a lui Eugène Ionesco se află inițial într-o lume de cuvinte care nu mai spun nimic. Primul lucru pe care poate să-l facă într-o atare împrejurare (pe linia acelui exorcism de care pomeneam) este să forțeze aceste cuvinte să **declare** că nu mai spun nimic, să-și arate vidul : **La Cantatrice chauve** este un poem burlesc în care un anumit limbaj comunică faptul că mai comunică. Banalitatea care ne asediază fără s-o știm devine brusc neașteptată, fantastică, halucinantă, hilară și terifiantă totodată ; spiritul creator sfîrșește prin a izgoni pentru o clipă spectrul morții, după ce l-a făcut să se autodemaște. „Tragedia limbajului" își realizează catharsis-ul prin rîs.

Piesele care se înscriu cronologic între **La Cantatrice chauve** și **Victimes du devoir** (1953) : **La Leçon, Jacques ou la soumission** și **Les Chaises** — fixează în noi coordonate spațiul poetic ionescian, conferindu-i o adîncime pe care debutul o lasă doar să se întrevadă. Raporturile dintre limbaj și moarte continuă să fie dominante, culminînd în acel final de neuitat al **Scaunelor,** cu apariția Oratorului surdo-mut, ale cărui strigăte nearticulate dezvăluie esența existenței celor doi bătrîni. Incomunicabilitatea sfîrșește însă mereu prin a se comunica pe ea însăși, și aceasta înseamnă de fapt mult mai mult, o redescoperire a surselor comunicării : cu accente de farsă, cu accente tragice, evitînd capcanele unuia sau altuia dintre limbaje (teatrul e o răscruce de limbaje), dar și lăsîndu-se prins în ele, spre a le **demonstra** (în sensul etimologic) absurditatea, poezia ionesciană devine din ce în ce mai intensă, mai ușor de surprins și mai greu de definit, ca o stranie epifanie.

Victimele datoriei — după admirabilele **Scaune** — vibrează de această poezie ireductibilă. În timp, printr-un proces firesc, teatrul ionescian și-a rezolvat dificultățile de recepție, și-a creat, cu alte vorbe, propria inteligibilitate. O piesă ca **Victimele datoriei** nu mai prezintă astăzi rezistențe la operația elementară a descifrării sensurilor. Oricine își poate da seama, la nivelul ecuațiilor relativ simple pe care le pune structura deschis alegorică a textului, că Choubert reprezintă destinul Omului, al Eului uman ; Polițistul, ordinea stabilită, autoritatea ; Tatăl, Supraeul ;

Madeleine, femeia (soție, mamă), sprijin al autorității, chiar instrument al acesteia ; Nicolas d'Eu, opusul ordinei, spiritul rebeliunii și al anarhiei ; în sfîrșit, Mallot — personaj comparabil cu Godot al lui Beckett, căruia îi este puțin anterior — Răul (Mal), un Rău metafizic, ascuns, generator al păcatului și morții în lume. La fel de ușor de observat este și dubla intenționalitate polemic-ironică a alegoriei : prin caracterul ei **precis** și abstractizant, alegoria se opune caracterului vag al simbolului, ca și relației de contaminare care se stabilește între simbol și ceea ce acesta simbolizează (atitudine evident antisimbolistă) ; pe de altă parte, prin termenii ei expliciți și concreți, alegoria își încorporează semnificația într-o materie care, cu ajutorul diferitelor mijloace scenice și verbale, este întipărită de foarte multe ori cu stigmatele grotescului : astfel, Omul e reprezentat de un mic-burghez care citește și comentează mecanic ziarul, în vreme ce soția lui țese ciorapi ; Răul, de un oarecare ochiș evadat și de negăsit, a cărui fotografie poartă numărul 58 614 etc. Mai greu de remarcat e poate că, prin înseși implicațiile ei negative, alegoria ajunge să semnifice mai mult decît semnifică : sensul ei este, ca să folosesc o expresie a lui Barthes, infinit „deceptiv", semnificatul — aparent la îndemînă — se îndepărtează, devine tulbure și ambiguu. Poezia țîșnește tocmai din această tensiune între un semnificat prim, limpede, aproape dezarmant de evident, și un semnificat secund, iradiant, și totuși obscur, respingînd orice punere în ecuație.

Dar poezia **Victimelor,** luînd în considerare ansamblul piesei, e departe de a se reduce la atît. Desfășurarea onirică, plină de imprevizibilele ei necesități (ca și în poezie, în vis necesitatea este imprevizibilă), stabilește legături metaforice dintre cele mai complexe între toate elementele și planurile acestei „pseudodrame". Motivul „proliferării", despre care s-a vorbit atît la Eugène Ionesco, nu-i decît un aspect exterior, și ca atare mai izbitor al unui larg proces de **proliferare metaforică,** imanent textului (și spectacolului) și creator de numeroase subtexte și supratexte. E un joc de prezențe și absențe care se halucinează reciproc, dînd naștere unei lumi în care semnele, rămînînd aceleași, își schimbă neîncetat sensurile. Tragicul — cum spune însuși autorul — se preface în comic, comicul poartă semnificații tragice. Totul devine posibil datorită marii plasticități semantice a metaforicului.

Scena — acel interior mic-burghez în care se desfășoară **Victimele datoriei** — e un loc în care încape perfect atît universul **adînc** al lui Choubert, în străfundul căruia nu sînt decît noroaie, cît și universul său **înalt.** Personajele se schimbă fără tranziție, în virtutea aceleiași forțe a metaforei (chiar implicite) de a transforma brusc sensul. Madeleine îmbătrînește într-o clipă, redevine ea însăși, e mama lui Choubert, e spectatoare (împreună cu Polițistul, după ce acesta fusese tatăl) etc. Falsa logică naturalistă, căreia i-a fost atîta vreme prizonier teatrul, e înlocuită cu o **logică poetică.**

Poezia lui Eugène Ionesco e prin excelență teatrală, își găsește împlinirea completă doar ca **spectacol** (fie și imaginar) : descopăr în ea o anume dorință secretă de a transcende limitele verbalului, limite între care, insidioasă, moartea știe să pătrundă pe atîtea căi. Teatrul este nu numai un loc de întîlnire al mai multor limbaje (verbal, gestual, obiectual etc.) dar și unul în care aceste limbaje, asociindu-se, își pot regăsi prospețimea lor, veche și nouă, vigoarea lor pierdută. În teatru se ascunde o negație virtuală a morții : chiar și atunci cînd obsesia morții îl bîntuie.

De aceea, piesele lui Eugène Ionesco trebuie văzute ; însăși lectura lor presupune o punere în scenă mentală (ceea ce nu se întîmplă totdeauna cu dramaturgi chiar dintre cei mai mari, un Beckett de pildă — excepție făcînd **En attendant Godot).** Trebuie să recunosc că o bună parte dintre gîndurile pe care le-am notat aici le datorez spectacolului cu **Victimes du devoir** de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", în regia inteligentă a lui Crin Teodorescu. Fără ritmul și rupturile ritmului, imposibile în afara acelui loc magic care trebuie să fie scena, s-ar fi pierdut ceva din frumusețea convulsivă a acestei piese („La beauté sera convulsive ou ne sera pas" spunea André Breton), ceva din poezia ei, în care am regăsit, nu-mi explic de ce, o anume calitate rimbaldiană.

Într-un decor cu soluții ingenioase (Paul Bortnovschi) și într-o interpretare de calitate (Virgil Oățăanu în Choubert, Gina Patrichi în Madeleine, Ștefan Bănică în Polițist, Mircea Albulescu în Nicolas d'Eu, Virginica Popescu în Doamna), spectacolul lui Crin Teodorescu se înscrie printre cele mai bune ale actualei stagiuni ; iar dintre spectacolele bucureștene ale teatrului lui Eugène Ionesco pe care le-am văzut, aș risca să spun că acesta e cel mai **fidel** în raport cu intențiile profunde ale autorului, nu o dată trădate în viziunea altor regizori ai noștri ; recunosc, pot exista și „trădări" creatoare, dar, cum ele se produc extrem de rar, e preferabilă o fidelitate inteligentă.

Matei CĂLINESCU

ARLECHIN

REABILITAREA TRAGEDIEI ?

Troienele de Euripide (în versiunea semnată de Jean Paul Sartre) este prima tragedie din antichitate care vede luminile rampei la Teatrul Național din București, după foarte mulți ani. Salutară, inițiativa regizorului Miron Niculescu, mai cu seamă că în fruntea distribuției se află o excelentă actriță, prea rar prezentă pe afișul bucureștean, Irina Răchițeanu-Șirianu, care interpretează rolul Hecubei.

ARRABAL DE VORBĂ CU EL ÎNSUȘI

Revista americană „Drama Review" și-a exprimat dorința de a publica în paginile sale un interviu cu Fernando Arrabal. Dîndu-și asentimentul, celebrul dramaturg spaniol a respins chestionarul întocmit de revistă, preferînd să răspundă la cîteva întrebări formulate de el însuși. Transcriem o frîntură din acest dialog public al lui Arrabal cu sine însuși :

— Unde intenționați să vă petreceți vacanțele, de acum înainte ?

— Voi face tot ce-mi stă în putință ca să evit închisorile spaniole. Asta ați dorit să întrebați ?

— Cînd presupuneți că veți deveni membru al Academiei franceze sau, eventual, din greșeală, al celei spaniole ?

— Nu știu. În ce mă privește, aș accepta cu plăcere, dar numai pentru a monta acolo un „happening" sau poate ceva din teatrul meu „panic". Înaltele foruri în cauză oferă ambianța și chiar actorii ideali pentru acest gen de teatru.

„O VOCE MARE CU SONORITĂȚILE UNEI ORCHESTRE"

Așa îl caracterizează ziarul „Cronicle" din San Francisco pe tenorul Ludovic Spiess, debutant în fața publicului american. Într-adevăr, la sfîrșitul lui '68, trecînd pentru prima dată oceanul, Spiess a interpretat rolul Calaf din „Turandot" de Puccini pe scena operei din San Francisco. Cronicarii americani au fost entuziasmați. („Cîntecul lui liniștit, cu un acut sigur și strălucitor, a făcut din public un sclav" — scrie „Examiner").

Pentru anul care abia a început, tenorul român pregătește noi apariții : în fața publicului italian și a celui din Moscova.

În fotografie : Ludovic Spiess, în rolul Calaf din „Turandot", pe scena operei din San Francisco.

Eugen Ionescu despre teatru

Am scris un teatru, o literatură întreagă pentru a arăta ceea ce nimeni nu ignoră și pentru a-mi confirma ceea ce am știut totdeauna : insolitul universului, banalitatea cotidiană pe care numai atrocele o străpunge etc. Pot să vă spun că am devenit adult foarte tînăr. Nu pe toate planurile.

*

Îmi spun de cîtăva vreme că trebuie totuși să încep a-mi scrie opera, cea adevărată. În fond teatrul nu este vocația mea veritabilă. Scriind o piesă de teatru, după ce ai scris tot soiul de alte lucruri, am simțit nevoia de a o scrie pe a doua, apoi putînd să interesez cu această a doua piesă cît mai multe persoane m-am apucat să fac o a treia. Apoi, reușind să-mi cîștig viața după a patra sau a cincea piesă, bineînțeles am continuat să scriu altele, să nu fac decît asta. Am devenit astfel un „autor dramatic", un „om de teatru profesionist".

*

Limbajul literaturii, în special limbajul literaturii dramatice, nu este ilustrativ față de un alt limbaj care îi e superior, și a cărui vulgarizare ar fi. O gîndire concretă, o gîndire în imagini, o gîndire în evenimente și mișcări este de asemenea valabilă, adică, este un instrument de cercetare nici mai mult, nici mai puțin, corespunzător, ca limbajul conceptual, discursiv. Vreau să spun, că pentru a scrie o piesă de teatru, ai, sau trebuie să ai, o idee sau cîteva idei, sau un corp constituit de idei, care, se crede adesea, este nevoie să fie traduse în imagini scenice, pentru a ilustra aceste idei sau aceste doctrine, pentru a le face mai bine înțelese, de un public care trebuie instruit.

*

Continui, poate voi continua pînă la sfîrșit să scriu literatură, piese de teatru, fiindcă nu știu să fac altceva. Sînt incapabil să fac orice altă meserie. De cînd mă cunosc, n-am făcut decît asta.

(Din volumul **„Journal en miettes").**

Dimitrie Vârbănescu

De curînd s-a deschis la Ateneul Român expoziția pictorului francez de origine română, Dimitrie Vârbănescu (1908—1963). Cu prilejul vernisajului, doamna Suzanne Vârbănescu, soția artistului a rostit o scurtă cuvîntare, din care publicăm cîteva fragmente.

„Dorința mea profundă era să dovedesc faptul că Dimitrie Vârbănescu în străfundurile sufletului lui, a rămas un pictor român și că numai în Franța își putea înfăptui opera. Poate că numai datorită depărtării datorită ruperii aparente de țara sa natală, a putut el să decanteze și să dea la iveală esențialul din ceea ce a luat cu sine din viața lui de aici.

Vârbănescu era într-adevăr un om al pămîntului. Întreaga lui operă confirmă o violență ce izvorăște din solul natal. Dar de aceasta nici el nu-și dădea seama. Însă cînd, pentru întîia oară, am venit anul trecut în România, lucrul acesta mi-a apărut cu o covîrșitoare evidență. Asimilase și mistuise specificul țării sale și ajunsese dincolo de aparențe, aflîndu-și inspirația din țîșnirea forțelor naturale.

Trăia într-o lume în care nu-l puteam urma și tot mai mult se închidea în ea, tot mai mult se ascundea, «voluntar sau involuntar !» Totuși, în ciuda cumplitei sale izolări, el cunoștea omul și-l privea cu ochii săi pătrunzători și indulgenți.

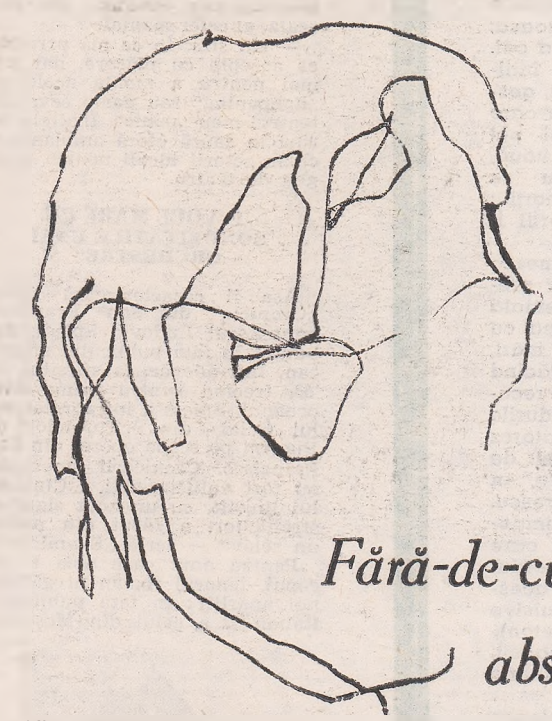
Era sigur de ceea ce făcea și mulțumit de munca lui, dar îi era cu neputință să comunice, să tragă vreun folos, ajungînd, pe de o parte să uite lucrările realizate, iar pe de altă parte socotea că nu poate arăta ceea ce se afla în elaborare. Niciînd nu era gata, nimic nu era niciodată terminat și treptat progresa, i se părea că încă nu făcuse nimic, iar acuarelele, gravurile și picturile se îngrămădeau prin dulapuri.

Uita într-așa măsură tot ceea ce nu constituia munca lui din acel moment, încît, atunci cînd întîmplător își revedea vreuna din operele lui mai vechi se mira, și o privea ca și cum ar fi văzut-o pentru prima oară. Nu se lepăda de ceea ce realizase înainte, dar își uita lucrările. Totodată — voluntar sau involuntar — lăsa să se așternă asupra lui uitarea.

Nu avea vreme să se ocupe de «negoțul de tablouri», iar intrigile erau în afara preocupărilor lui.

În același timp, Vârbănescu e peste mode și școli. Este un pictor dificil și tainic, ce nu poate fi cuprins dintr-o simplă privire grăbită. Te face să cugeți...".

D. VÂRBĂNESCU : Luminator pe un acoperiș



Fără-de-culoarea absolută

Nimic nu presupune culoarea mai absolut decît absența ei. La urma urmelor raza de lumină ea însăși împletită în cele șapte intense de culori ale spectrului se lasă descompusă în orice prismă. Culorile primordiale, atomi care au o singură dimensiune — suprafața — te pot îmbăta pînă la saturație.

Dar nu mi-am propus aici să am păreri despre destinul culorilor și nici despre saturația, greața, excesului de culoare ; nici despre fundul ochiului de orb, aparenta fără-de-culoare absolută atît de angrosată de dor de culoare.

Linia, ea reprezintă fără-de-culoarea absolută. Ea ignoră culoarea, deși în mod convențional e neagră. Linia, această mamă născătoare de puncte, această indestructibilă fără-de-culoare absolută trecută chiar prin prisme nu poate fi decît îmbucătățită dar niciodată descompusă. Un atom poate fi rupt. Un punct nu. E straniu, dar arta desenului, deci arta de a ghici destinul unei linii, nu are nimic de-a face cu privirea amănunțită a luminii pe armate de culori .

Prietenul meu, Mihai Sînzianu, el însuși o linie complicată și nebun după linii, mi-a dat această sugestie lăsîndumă dintr-o copilărească indiscreție să-l văd manipulînd, cîndva, un creion pe o hîrtie.

Părea că mîzgălește. Și chiar așa era dacă ochiul s-ar fi așteptat să scoată din creion vreo culoare. Dar dacă ochiul meu curios și poate nepregătit în gustul vreunei alte arte nu ar fi fost ceva mai mare (ca suprafața bombată) decît vîrful unui pix, atunci desigur el n-ar fi remarcat și mîna care-l muta cu viteză capricioasă : frază desigur convențională la prima vedere, dar din fericire nu despre vedere îmi propun să notez aici.

Încă mai demult am remarcat și eu, și nu numai eu, că Mihai Sînzianu poate fi recunoscut din zece. Îți poate place sau nu, dar de recunoscut nu poți să nu-l recunoști dintr-un desen.

Inspirat sau crispat, acesta întinde pe hîrtie nervi de ai săi, ba cîte o dată îi și înnoadă în vreun fluture. Pînă aici știam că așa este.

Linia lui nu e nici groasă, nici subțire. Eu o cunosc însă ca ruptă din el însuși. Linia lui Sînzianu este un nerv ciudat, este scoaterea dinlăuntru în afară a unui „ce" organizat în structura biologiei limitată dintr-o copilărească speranță că nervul scos din trup și transformat în linie ar putea să sensibilizeze trupul unui zeu de aer.

Și totuși o linie se scrie în timp. Mîna care împinge un creion, ea însăși se transformă într-un nerv fantastic. Și dacă ea, culoarea, e o pernă pentru ochiul în odihnire, linia, un timp ochi cu proprii picioare și mai apoi numai picioare ale unui ochi atît de mare, devine picioare delicate, gene la vîrf cu gheare, gene articulate împingînd în alergare un ochi a cărui orbită ne rămîne doar să o bănuim. Iată-l pe artist desenînd. Pe măsură ce desenul se desăvîrșește, pe măsură ce foaia devine nervoasă, el devine mai copilăros, adică mai calm, atît de calm încît nu mai e de față.

Și cînd te uiți pe acele scheme de stranii ființe ale sensibilității disecate și cînd îl revezi pe artist rîzînd și reintrînd în logos, mai înghițind un nor, mai mîncînd un pom, te gîndești că fără-de-culoarea absolută nu ține de vedere. dar de orbie în nici un caz nu ține.

Nichita STĂNESCU

O PĂRERE

Sînt cîteva motive pentru care nu împărtășesc întru totul aspra opinie a lui Ion Nicodim despre Bienala de la Dalles. Și nu pentru că aș avea rezerve față de judecata referitoare la unele opere particulare ; de altminteri, Nicodim nu încearcă să facă o sumă sau o medie a valorii artistice pornind de la expresiile individuale. Din acest punct de vedere, nu pot decît să mă declar de acord cu modul intelectual în care el discută dominantele *expoziției ; dar, cred eu, aceste discuții formulează principii pe care el le aplică în chip exclusivist.*

Firește, actualitatea se exprimă într-o modalitate stilistică specifică. Dar aceasta e o consecință : o febrilă asimilare a datelor realului conduce, implicit, la o formă de expresie capabilă să îmbrățișeze un întreg proces sensibil și logic declanșat de acțiunea faptelor contemporane asupra conștiinței artistului. Trăim, e foarte adevărat, o epocă a dramaticelor întrebări care confruntă umanitatea. Pentru exprimarea acestei neliniști. neo-figurativul și pop-artul. modalități care, e drept, realizează mai direct șocul vizual, nu reprezintă, însă, după cum mi se pare, unicele *soluții stilistice. E adevărat că picturile lui Rancillac și ale lui Rauschenberg, sînt strigăte dureroase împotriva războiului din Vietnam, dar lor li se adaugă opere de artă la fel de convingătoare, în care atitudinea civică e exprimată la fel de puternic, concepute din alte perspective stilistice.*

Mărturisesc că iubesc la fel și poezia durerii halucinante a lui Trakl și pe aceea de înaltă și limpede sensibilitate a lui Eluard, în care îl regăsesc deopotrivă pe „omul modern". Și pe Arghezi și pe Blaga, și pe Barbu. Osborne și „furioșii' comentează la fel de patetic lumea contemporană ca și Becket. Nu aș spune că unii sînt mai „moderni" decît ceilalți. Și aș vrea să-i amintesc lui Nicodim că Apollinaire, pe care-l citează, regăsea — printre „domeniile ciudate și vaste" visate să fie dăruite oamenilor — și sunetul de cantilenă încărcată de amîntiri al Senei sub podul Mirabeau.

Nu cred că simpla încercare de înnoire a expresiei înseamnă contemporaneitate. Exigențele (și Ion Nicodim o demonstrează foarte bine) sînt mult mai complexe decît ar putea să le sugereze o temă desprinsă din actualitate dar care nu transmite *acest fior intens al trăirilor contemporane. Angajare, actualitate sînt nume ale unor atitudini în primul rînd filozofice.*

Sînt absolut de acord cu Nicodim că „omul de azi e avid de informație, de jurnal, de documentar" ; dar sînt convins că spiritul neliniștit al contemporanului nostru are nevoie și de Beethoven și de Mozart, cum are nevoie de Schönberg și de Stravinsky, și de Giotto și de Picasso, și de Thomas Mann și de Faulkner, și de Butor, dar și de Euripide și de Shakespeare și de Eminescu. Are nevoie și de momentul lirismului, și de cel al tensiunii nervoase. Și de solicitarea bruscă a ideii, și de răgazul visării. „Omul de azi" este totuși un organism extrem de complicat care nu-și îngăduie să respingă prea ușor una sau alta din modalitățile culturii. Trăirea lui intelectuală e intensă, dar și cuprinzătoare.

La urma urmelor, actul creației e și o problemă de temperament și nu știu dacă o expoziție exclusiv neo-figurativă ar avantaja pe toți pictorii noștri.

Continui să cred în necesitatea unei diversități stilistice în exprimarea actualității. Cred că figurativul (așa cum o demonstrează și unele opere de valoare înfățișate pe simeza Dallesului) e în stare să reflecte starea de spirit a omului contemporan. Mai ales că și noțiunea de „figurativ" e atît de complexă. Angajarea, pe care pe bună dreptate o pretinde Nicodim (și, la această pretenție, subscriu fără rezerve), nu înseamnă numai abordarea unor anume modalități stilistice. Am în față un monumental album, Arta în rezistență, *editat la Dresda, omagiu artiștilor care, conștiințe ale acestui veac, au luptat împotriva fascismului. Alăturînd nume atît de diferite precum Picasso, Chagall, Grosz, Dix, Barlach, Bernard Buffet, Dali, Podkine, Moore, Diego Rivera, Becchi, Ben Shahn, Heartfield, Perahim, Lurçat, Topiovaara, Rouault, Klee, Max Ernst, Masereel, Graham Sutherland, Deineka, Tal-Coat, Kokoschka, el demonstrează sensul, totuși comun, al acestui cuvînt grav, profund semnificativ :* Angajare.

Dan GRIGORESCU

culori

● *RECENT a apărut în editura Hazan (Paris), volumul al III-lea din* „Dicționarul universal al artelor și artiștilor." *În volumele anterioare apăruseră articole despre Ion Andreescu, Al. Ciucurencu, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, unele cu ilustrații : volumul al treilea cuprinde, în ordine alfabetică, articole despre : arhitectul Ion Mincu, sculptorul Paciurea și pictorii Th. Pallady, G. Petrașcu, N. Tonitza, precum și un eseu despre arta românească, însoțit de reproduceri (exteriorul Voronețului, opere ale unora dintre artiștii menționați). Toate acestea sînt semnate de criticul Ionel Jianu, căruia i se datoresc, de asemenea, articolele despre arta maghiară și cehoslovacă. Dicționarul, de format mare și cu numeroase pagini, se bucură de colaborarea multor critici și istorici ai artei, de prestigiu mondial.*

● *CERCUL de Studii Brâncuși, care funcționează la Casa de Cultură „G. Preoteasa" din Calea Plevnei 85 (tel. 15 10 70), sub îndrumarea lui Tretie Paleolog a întreprins redactarea istoriei trilogiei lui Brâncuși de la Târgu-Jiu.*

Această frumoasă pagină a culturii românești și a istoriei artei universale trebuie însă scrisă în colectiv de toți martorii și mai ales de cei care au contribuit la această operă unică în lume. În acest sens, Cercul de Studii Brâncuși *organizează la data de 14 ianuarie 1969, la orele 20, o conferință în care se vor expune faptele cunoscute, se vor citi comunicările primite prin corespondență și se va da cuvîntul martorilor care doresc să contribuie la acest studiu istoric.*

● *LA VIITOAREA Expoziție universală de la Osaka, un întreg pavilion denumit „La maison du sourire" — Casa surîsului — va fi consacrat pictorului spaniol Miró, care va realiza toate frescele și sculpturile din acest pavilion.*

Modalitatea contemporană a picturii istorice

Recentul semicentenar al Unirii Transilvaniei cu România și înființarea cu acest prilej a unui muzeu comemorativ la Alba-Iulia, au readus în actualitate problema picturii istorice. În Bienala de la Dalles figurează un număr destul de impresionant de asemenea tablouri (cîteva aparțin chiar muzeului amintit), dîndu-ne astfel posibilitatea să cumpănim eficiența încercărilor făcute de a reînvia dacă nu un gen, cel puțin o ipostază tematică a unei picturi despre care mulți apreciază că și-ar fi trăit traiul.

S-ar putea argumenta că de la freschiștii mexicani ai anilor treizeci pînă la Bernard Buffet, trecînd prin **Guernica** lui Picasso, am asistat în ultimele patru decenii la suficiente afirmări capabile să confirme posibilitatea valorii, pentru contemporaneitate, a picturii istorice. Nu este totuși mai puțin adevărat, dacă ne referim la Occident, că îndeosebi perioada artistică de după cel de-al doilea război mondial, cu ampla moștenire teoretică lăsată de impresionism, post-impresionism și cubism, cu propensiunile ei spre abstracționism și instinctualitate, cu oroarea ei de subiect, motiv, narativitate și reprezentare, a împins aproape la deriziune conceptul de pictură istorică așa cum fusese el definit prin gîndirea secolului al XIX-lea și a primului sfert din secolul XX.

Oricum, înseși exemplele pe care le-am citat sînt departe de a da acestui concept înțelesul pe care însă i-l mai putea conferi pictura unui Puvis de Chavannes, Aman-Jean sau Lucien Simon, ca să nu mai vorbim despre ceea ce, la noi, a născut Camil Ressu, în **O înmormîntare la țară** și (două decenii mai tîrziu) nefericit, academicul Costin Petrescu în fresca de la Ateneu. Întorcîndu-ne la ceea ce demonstrează tablourile de pe pereții sălii Dalles, trebuie să recunoaștem că „pictura istorică" a suferit în conștiința artiștilor plastici o radicală mutație de înțelesuri și obiective.

Tot continuînd să semnifice prin simboluri, aluzii sau trimiteri directe, ea evită nu numai descrierea și narareа (cum de pildă fac, în viziuni mult diferite, Lucia Ioan în **Unire**, Brăduț Covaliu în **Mihai Viteazul la Alba-Iulia** și Ervan Nicogosian în **Atacul de la Mărășești**, trecînd cu dezinvoltură, în același tablou, de la o formă cu înțeles realist la una abstractă), dar adesea și reprezentarea compozițională figurativă concepută în spiritul tradiției : ca un cîmp de imagini omogen și unitar, în care elementele conviețuiesc printr-o relație logică de gest și acțiune.

Astfel, întîlnim uneori o suprafață picturală spartă pe întinderea ei de ochiurile răzlețe ale unor imagini obținute cu aparatul de fotografiat sau sugerate prin abilități de penel, care tind vizual spre același efect. Avem exemple în **Omagiu lui Racoviță** de Mircea Ionescu (tablou „istoric" în sensul larg al cuvîntului, de pictură cu trimitere la eveniment), și **Mihai Viteazul**, de Vladimir Șetran. Artistul — mai cu seamă în primul caz — creează un joc de alternanțe între realismul fotografic și abstracționismul plastic, încercînd să ne convertească la ideea unui reportaj pictural cu subiect istoric, evocator de fapte, de întîmplări măreți, și totuși, a-narativ. Operează aici un fel de osmoză : petele de culoare abstracte, alăturate imaginii naturaliste, împrumută acesteia ceva din expresivitatea picturalității ei imaculate, primind în schimb, printr-un transfer de sugestii, o completare de sens. De pildă, juxtapus siluetei unui băștinaș african, vîrtejul de țîșniri verde-crud sau albastru-aprins, așternute pe pînză cu un gest brutal și instinctiv, poate sugera vegetația întinderilor tropicale sau luciul rece al lacului și oceanelor, iar o izbucnire violentă de roșu, învecinată unei succesiuni de stampe din vremea lui Mihai Viteazul, îmbinate panoramic și fotografiate, reprezentînd scene de bătălie, poate invoca dramele focului și vărsării de sînge. Desigur, pentru a poseda o sugestivitate convingătoare și a fi acceptate, toate acestea reclamă un spirit ingenios și o simțire plastică ascuțită care, în general, nu lipsesc autorilor pomeniți.

Intervine în contrastul asociativ fotografic și pictural, descris mai sus, ceva mai adînc decît o simplă înclinație spre paradox, și anume — cum am arătat și în articolul precedent, — necesitatea de a împleti imperativul purității valorilor plastice cu cel al comenzii sociale, care conferă acestora o funcție ideologică și educativă. Ce face pictorul, încotro își îndreaptă efortul de rezolvare artistică pentru ca, urmărit deopotrivă de problematică și de aceea a convergenței cu realitatea istorică și socială, să nu atenteze la coeziunea organică a imaginii, căzînd în hibrid ? Dacă în răspunsul la această întrebare se ascunde unul din principalele determinante care, la noi, au favorizat acel proces de reconvertire a valorilor plastice — despre care de asemenea am vorbit rîndul trecut, — în răspunsul la întrebarea : ce, cît și cum rămîne valabil din conceptul de „picturalitate", așa cum l-au definit nu numai post-impresionismul, cézannian, dar și tașismul abstracționist, sau pictura gestică, se află cheia trecerii de la pictura-tablou la pictura-obiect și posibilitatea de a face din ultima, o expresie a recondiționării picturii istorice.

Într-adevăr, se remarcă paralel un alt fenomen : pe măsura renunțării la orice fel de narativitate și a înlocuirii ei prin jocul calculat al elementelor cînd abstracte, cînd realist-figurative, puse în relație de ideea numai a referirii la evenimentul istoric, nu și a reprezentării lui, imaginea capătă un tot mai pronunțat caracter signaletic, a-contemplativ. Cu alte cuvinte, chiar fără să fi fost atenuat accentul pus pe atributele senzoriale, violente sau rafinate (culoarea aprinsă sau palidă, tonul brutal sau delicat, materia zgrunțuroasă sau netedă etc.), ea se cerebralizează, devine o lucidă imagine-rapel. Constatăm că pînă la urmă, în această nouă modalitate de promovare a „conținutului istoric", tradiționala noțiune de tablou, de imagine **picturală** (înțeleasă nu ca un simplu produs, posedînd o valoare în sine, specifică : **picturalitatea**) își pierde accepțiunea curentă. Din **tablou**, imagine bidimensională, desfășurată într-un plan vertical, pictura devine **obiect**, în sensul de imagine combinată, care recurge fie prin montaje în relief, fie prin artificii de altă natură, la desfășurări **și** în spațiu, fără să fie totuși confundabilă cu sculptura.

Ferindu-ne să tragem concluzii generalizatoare și absolute, sau indicatoare de drum, nu rămîne mai puțin semnificativ că în Bienala de la Dalles tocmai acest tip de lucrări (indiferent ce nume i-au dat) își îndeplinește cel mai eficient funcția socială comemorativă, servește cel mai clar și mai direct, cu toate că într-o formă „șocant" inovatoare, rapelul la actualitatea istorică (sau la actualitate pur și simplu, la evenimentul contemporan, dar un eveniment care angajează conștiința noastră morală ; și oare nu tot ce este evenimențial, este, — sub raportul ponderii și al importanței — într-un fel, — și istoric ?). Operele lui M. H. Maxy, **Biata noastră inimă** și **Cine sînt ucigașii**, ilustrează un foarte convingător exemplu, chiar dacă pentru a-l accepta trebuie să ne busculăm concepția despre **pictură**. Ele pot să placă numai prin îndrăzneală, ingeniozitate, construcție și echilibru, adică să nu ofere satisfacție **picturală** în sensul acelei voluptăți de culoare, ton și materie precizată mai sus. Dar ele continuă să fie o elaborare artistică și spun răspicat și tare, fără ocol, TOT ce au de spus. Aici stă miezul problemei pe care o dezbatem, cînd cumpănim resursele și eficiența modalității contemporane a picturii ce încă se voiește **istorică**.

Există desigur în expoziție, numeroase picturi istorice realizate în viziuni cu care, de la academismul neo-clasicizant pînă la cubism, am fost mai mult sau mai puțin obișnuiți. Unele, deși prezintă aparent o grea contestabilă adecvare a mijloacelor la scop, lasă nesatisfăcut ceea ce în complexul sensibilității contemporane face apel la valorile de surpriză ale imaginației. Așa se petrece cu **Ștefan cel Mare**, de Ion Grigore, căruia trebuie totuși să-i recunoaștem o meritorie tendință de stil și claritate de limbaj, închinate cu reverență tradiției.

Că valorile imaginative sînt cele a căror lipsă afectează încercări precum cea de mai sus, o dovedește experiența repetat pozitivă (ne gîndim la anumite tablouri expuse în trecut) a lui Gheorghe Vrăneanțu. Într-un tablou ca **Datini** (mult superior lui **Călugăreni**), găsești de toate : și venerație pentru El Greco, și prinosuri aduse lui Bruegel, și plecăciuni făcute goticului german tardiv, și gust pentru grasul umor flamand, și emoția în fața naivității și primitivității populare, și voluptatea rafinată pe care i-o trezește iubitorului de icoane patina argintoasă a vremii, și dragostea profundă pentru pictura noastră feudală de influență bizantină, dragoste împletită cu acea a formelor strămoșești de triptic și iconostas. Dar, din acest conglomerat de pastișe, lucid programate, ia naștere o complexitate nouă, plină de atmosferă, sentiment, haz, inventivitate, rafinament tonal și prețiozitate coloristică, care transformă întreaga raportare la trecut într-un convingător omagiu. Firește, exemplul lui Vrăneanțu rămîne, prin însăși natura lui, singular.

Din punctul de vedere al picturii, ca act, subiectul a devenit de mult un pretext. Pentru pictura istorică, această pretextualitate demonstrează totuși o limită impusă de finalitatea genului, evaziunea din temă rămînînd acceptabilă numai pînă la un punct. Iată de ce considerăm posibile în pictura istorică (voită ca atare) inadvertențe de stil, fără ca stilul propriu-zis, apreciat ca o expresie plastică **în sine**, să dea loc la obiecții calitative. Ceea ce îl face discutabil este numai raportarea la subiect. Gama de variații a acestor inadvertențe poate fi foarte bogată, dacă ne gîndim că la Dalles ea îmbrățișează imagini uneori foarte contrastante ca orientare stilistică și conceptuală. Ne mărginim totuși la numai două exemple, ale aceluiași autor : **Moș Ion Roată și Cuza-Vodă** și **Unirea** de Vasile Celmare, imagini elogiabile cîtă vreme le judecăm în afara trimiterii la faptul istoric, dar care suferă în finalitatea lor educativ-socială, datorită acelor simplificări extreme, rafinate, colorate de un umor discret, dar care, frizînd uneori grotescul, cînd nu chiar caricatura, lezează vrînd-nevrînd gravitatea conceptului de pictură istorică. Acesta este însă un aspect cu implicații majore mult prea subtile, pentru a socoti că l-am cercetat cu adevărat aici.

Radu BOGDAN

PETER IACOBI : „Figură înaripată"

JANA GERTLER : „Portret imaginar"

Convorbire la Roma cu

GIULIO CARLO ARGAN

despre arta modernă

N.A.A.: Cum vedeți problema artei figurative în Occident, în clipa de față?

C.G.A.: Pot afirma că nu cunosc exemple cu adevărat semnificative de artă figurativă în lumea occidentală, în ziua de astăzi. Există aspecte de artă figurativă în cadrul curentelor neo-suprarealiste, altele în cadrul curentului „pop", sau în curentul așa-numit al „noului realism". Însă problema figurativului nu este o problemă în sine, ci este strîns legată de valoarea ce se atribuie noțiunii de imagine a lumii, așa cum ni se arată prin mijlocirea simțurilor. În cazul în care acestei noțiuni i se acordă o valoare, arta figurativă are o rațiune de a fi, precum întreaga artă a trecutului. Dacă, — cum este cazul în știința modernă, — nu se acordă o valoare fundamentală noțiunii de realitate percepută prin intermediul simțurilor, atunci și reprezentarea acestei lumi își pierde valoarea. Din punctul de vedere al metodelor de cunoaștere propriu-zisă, se poate afirma că procesul reprezentării constituie, în trecut, un proces fundamental, nu numai pentru artă, ci și pentru știință și filozofie. Dacă, așa cum se întîmplă astăzi, procesul reprezentării nu este acceptat ca un proces de cunoaștere, adică un proces de imagistică recognoscibilă, — aceleași limite, același discredit sînt valabile atît pentru arta figurativă cît și pentru știință. În consecință nu cred în revenirea la o artă figurativă; chiar dacă astăzi mai dăinuiesc manifestări figurative, socot că este vorba mai curînd de fenomene întîrziate decît de manifestări cu perspective de viitor.

N.A.A.: Problema artei abstracte și evoluția ei?

C.G.A.: Reiese din cele ce am spus despre arta figurativă că arta non-figurativă are posibilități de evoluție în viitor. Arta non-figurativă este alcătuită din nenumărate curente, foarte deosebite unele de altele, și care nu pot fi încă, în momentul de față, cuprinse într-o înglobare. În genere, arta non-figurativă este legată de ramuri determinate ale activității umane, de filozofia fenomenologic-existențială, de tehnologiile industriale, de explorările psihologiei abisale și, în mod special, de psihanaliză. În măsura în care cercetările în aceste domenii ale științei vor cunoaște o evoluție, curentele artistice corelate vor evolua și ele. Totuși, în clipa de față problema se pune pe un plan mult mai cuprinzător. Arta mai este oare în stare să creeze modele de valoare într-o lume cu caracter tehnologic? Problema este extrem de gravă și extrem de complexă; eu cred însă că poate fi rezumată în cîteva cuvinte. Dacă progresul tehnologic este considerat doar ca o mărire cantitativă a mijloacelor de acțiune ale omului asupra mediului său ambiant, nu există nici o rațiune ca acest progres să interfereze cu evoluția istorică a artei, și să-i dăuneze. Dacă progresul tehnologic e luat ca model de comportament non-istoric al omului, e cazul să ne întrebăm asupra posibilităților de realizare a unor valori artistice într-o lume care neagă valorile istorice.

N.A.A.: Dar structuralismul nu ocupă și el un loc important?

C.G.A.: Problema structuralismului este foarte importantă, dar trebuie văzut în ce măsură este sau nu reductibilă la problema istoricității.

Firește, dacă noi considerăm istoria ca o știință europeană — pentru a folosi termenul lui Husserl — și ne situăm în consecință într-o perspectivă europocentrică, e limpede că din această perspectivă nu vom izbuti să lămurim structurile general-comune ale unor fenomene aparținînd culturilor diferite.

Dacă, dimpotrivă, luăm în considerare posibilitatea eventuală a unui nou umanism care să nu fie europocentric, rămînînd istoric în ansamblu...

N.A.A.: Pe linia unui Frobenius, de pildă...

C.G.A.: Și al unui Lévy-Strauss, — atunci este evident că nu se mai neagă valoarea istorică ci, mai mult, i se acordă o extensiune majoră. Sînt încredințat că vechiul umanism este o știință veche, o doctrină învechită. Și alchimia este o știință veche. Nimeni dintre noi nu pretinde că alchimia păstrează o valoare asemănătoare chimiei ori fizicii. Prin urmare și vechiul umanism trebuie să se transforme profund și să iasă din faza de stagnare în care se află, fără îndoială, de vreo cîteva decenii.

Punctul-cheie este următorul: marxismul poate fi considerat ca o evoluție a științei umaniste, ori nu? Eu sînt încredințat — spre deosebire de Althuser — că marxismul reprezintă treapta evolutivă a gîndirii iluministe și umaniste. Și că, prin urmare, noul umanism nu poate avea alt fundament filozofic și istoric decît cel marxist. Dar istoriografia marxistă este istoria unor interferențe și interdependențe de forțe, și nu istoria unor tradiții de idei. Iar eu socot că istoricitatea noului umanism este tocmai o istoricitate de interdependențe de forțe, și nu o istoricitate de tradiții de idei. În cadrul istoricității, arta poate beneficia de cele mai vaste posibilități de evoluție. În cadrul non-istoricității, adică al tehnologismului pur, nu știu. Pînă în clipa de față nu dispunem însă de nici un dat pentru a putea afirma că într-o lume pur tehnologică, arta poate crea în continuare modele de valoare.

N.A.A.: Modele moderniste și evoluția creatoare autentică a lumii noastre artistice contemporane?

C.G.A.: Termenul „modernist" are pentru noi o semnificație istorică. El indică în chip precis mișcările culturale cu caracter cosmopolit de la începutul secolului nostru. Cu alte cuvinte, un ansamblu cultural întemeiat pe extensia nelimitată a schimburilor și a experiențelor culturale. La ora actuală, problema ce ni se pune nu este aceea de a fundamenta cultura pe un patrimoniu comun de noțiuni, ci pe o unitate de metode. Nu cred că în ziua de astăzi pot fi — sau există — în lumea contemporană curente moderniste, nu cred nici măcar să existe curente de avangardă. În momentul de față, funcția artei este limitată, iar poziția artei este mai curînd defensivă decît activă.

N.A.A.: Oare un „realism fără hotare" este posibil?

C.G.A.: Nu cred. Nu cred. Realismul este, bineînțeles, o problemă foarte complexă, și trebuie stabilit dacă realismul este în mod necesar un realism cognitiv — iar în acest caz se trece pe tărîmul științei — sau dacă este un realism etic. Pe tărîmul realismului etic — care bineînțeles nu comportă nici o verosimilitate de reprezentare sau alte lucruri de acest fel, — pe tărîmul realismului etic, posibilitățile de intervenție ale artei sînt în chip firesc asociate posibilităților ei de a constitui o îngrădire, o stavilă, față de mecanicismul pur al tehnologiei industriale.

N.A.A.: Rolul artelor plastice în lumea actuală?

C.G.A.: Pot spune doar ceea ce socot că poate fi rolul artelor plastice în lumea de mîine: un rol prin excelență urbanistic. Urbanistica nu este doar studiul și proiectarea marilor structuri urbane. Dacă privim orașul ca mediul ambiant imediat al omului modern, e limpede că această ambianță nu este constituită doar de marile construcții edilitare, ci de acel întreg complex de imagini ce ne sînt comunicate prin intermediul acelui sistem de informații de masă caracteristic orașului modern. Rezultă că întregul complex, enormul complex de imagini pe care lumea modernă îl consumă zilnic, constituie adevărata urbanistică. Artistul poate exercita o imensă influență asupra acestei urbanistici și, prin urmare, poate influența destinul omenesc în măsura, foarte mare, în care ambianța înrîurește psihologia individuală și colectivă.

N.A.A.: Civilisation de l'image...

C.G.A.: Exact. Dar cînd vorbim de civilizația imaginii, trebuie să recunoaștem — că — cel puțin în lumea occidentală — avem astăzi de-a face cu imagini și încă nu cu „civilizația" imaginii... Adică lipsește o structură, lipsește o tehnică care să exercite un control asupra acestei neîntrerupte emisiuni, asupra acestui neîntrerupt consum de imagini. Acesta ar putea fi, la mai multe niveluri, însuși rolul artiștilor. Însă, cum nu se poate concepe, în chip firesc o organizare statală ori municipală care să întrețină sute de artiști pentru a îmbunătăți dispoziția cîtadinilor, este evident că aceasta ar trebui să ia naștere printr-un proces cultural. Adică, organic să ia naștere prin transformarea școlilor de artă, prin transformarea muzeelor, prin despărțirea artiștilor de piața comercială. În toate celelalte tărîmuri ale culturii, oamenii sînt legați de învățămînt. Numai în domeniul artei, — cel puțin la noi, — artiștii legați de învățămînt sînt în chip hotărît cei mai puțin valoroși. Prin urmare, funcția artei de mîine este, în mare parte, legată de ceea ce se va înfăptui în domeniul educației estetice la toate nivelurile, — fie în domeniul special al educației artistice, adică al educației în producția artistică, fie în domeniul utilizării, al fructificării produsului artistic.

N. A. A.: Adică o educație „structurantă".

C. C. A.: Da. Exact, o educație structurantă.

N. A. A.: Idealurile umaniste și substanța profundă a culturii actuale?

C. G. A.: La această întrebare am răspuns în parte cînd am vorbit despre umanism. Desigur mai este ceva de adăugat. Eu n-aș vrea să vorbesc atît de idealuri umaniste, cît aș dori să pot începe a vorbi despre „tehnici" umaniste. Voi explica îndată ce înțeleg prin aceasta. Astăzi — și mă refer la o carte care a făcut mai multă vîlvă decît o merita...

N. A. A.: Dar „tehne" înseamnă „artă"...

C. G. A.: „Tehne" înseamnă într-adevăr „artă", dar însemna acest lucru mult mai mult cu cinci veacuri înainte de evul nostru, decît în ziua de azi... Dar eu vream să spun lucrul următor: mă refer la cartea lui Show „Cele două culturi", în care se face distincția între o cultură științific-tehnologică și o cultură umanistă... Dar eu nu cred în această distincție, pentru simplul motiv că eu cunosc istoria unei științe umaniste, și ar trebui să cred că știința a trecut printr-o revoluție, în urma căreia știința modernă nu-și mai are fundamentele, nu spun în persoanele unui Galileu ori Newton, dar nici măcar în persoana unui Einstein. Căci, fără îndoială, Einstein a fost unul din marii umaniști ai vremurilor noastre. Mărul discordiei, elementul de conflict, rămîne prin urmare știința. Dacă știința va fi revendicată de către cultură, vom avea o știință umanistă, și vom avea și tehnici umaniste. Dacă știința va fi pusă în slujba sistemului de exploatare a tehnologiei industriale, — adică al sistemului capitalist, — nu vorbesc nici măcar de tehnologia industrială în sine, ci de sistemul de consum...

N. A. A.: Cu servitutile corespunzătoare...

C. G. A.: Desigur. Atunci, nu-i așa, neexistînd știință liberă, nu va mai fi știință. Va fi orice altceva.

Eu cred că marea problemă a zilei de astăzi este alegerea pe care trebuie să o facă știința. Ori se alătură culturii, adică istoriei, și propriei sale istorii, ori se aliniază cu pragmatismul pur al industriei capitaliste.

N. A. A.: Adică marea tradiție: Descartes, Hegel Marx.

C. G. A.: Da. Chiar așa.

N. A. A. Impresiile dvs. despre arta românească.

N. A. A.: Călătorind în România, mi-am dat seama nu numai că mă aflu într-o țară europeană — ceea ce ar fi fost o descoperire mincră, — dar mi-am dat seama că mă aflu într-una din ultimele țări europene.

N.A.A.: Nealterată...

C. G. A.: Bineînțeles. Nealterată. De unde provenea această impresie? O spun îndată. Înainte de toate, din faptul că în România, ca și în alte țări ale Europei orientale, așa-numita civilizație de consum nu a fost încă înlăturată. Există o relație rațională, de la cauză la efect între producție și consum, nu există frenezia consumului. Prima consecință este că vizitatorul este scutit de vulgaritatea invaziei publicitare. Lucru care ne îngăduie să vedem un oraș ca oraș alcătuit din edificii, adică din piatră, și nu din afișe, din hîrtie de ambalaj. Lucru care ne mai îngăduie să vedem o natură făcută din copaci, și nu din sticle de bere, din pantofi pentru doamne sau fie chiar din anunțurile viitoarelor filme

Arta românească este o artă perfect aliniată cu evoluția artei moderne europene, iar Colocviul Brâncuși care a avut loc anul trecut a reprezentat, pentru mine, indiciul poziției foarte avansate a criticii și culturii românești. Acel Colocviu a constituit un semn de înaltă civilizație, atît în ceea ce privește aprofundarea critică a artei brâncușiene, cît și cu privire la tot ceea ce s-a spus — fără naționalisme ori sentimentalisme — asupra raportului lui Brâncuși cu arta populară românească.

Este neîndoielnic faptul că Brâncuși constituie una dintre rădăcinile prin care experiența estetică populară a pătruns la nivelul marii culturi. Acest lucru este foarte important, căci este limpede faptul că arta de mîine, în România ca și în lumea întreagă, nu va mai putea fi o artă de clasă, ci va trebui să fie, în chip firesc, o artă ce se adresează colectivității. Dar colectivitatea, înțeleasă dintr-o perspectivă istorică, poartă o denumire: popor. Iar ceea ce ne interesează pe noi este de a găsi ce anume poate constitui fertilitatea unui etos popular. Din acest punct de vedere, România, care din cîte am putut vedea, are cea mai însemnată artă populară din lume, — este o țară ce poate juca un rol de primă importanță în evoluția artei de mîine.

N. ARGINTESCU-AMZA

PLEDOARIE PENTRU DANSUL MODERN

O delicată siluetă desenează într-un ciudat ceremonial cu gesturi pătimaș lirice și totuși de o neverosimilă cruzime a sincerității, stări tulburi, identice cu ceea ce trăim și ceea ce înțelegem din propriile noastre experiențe. Solitară, alunecînd între grația și corectitudinea brutală a mișcărilor ea se apropie din ce în ce mai mult de imaginea atît de cunoscută a bucuriilor și suferințelor intime, etern claustrate. Pentru fiecare este un alter-ego, un dublu, și uimitoarea ei identitate cu noi înșine și cu ea însăși transformă emoția acestei întîlniri într-o revedere, un fel de tandră și totuși violentă rememorare. În amintire clipele de intensă singurătate, de nostalgie infinită se recompun în toate amănuntele lor exemplare și, obiectivat, ceremonialul lor dă o stranie senzație de solidaritate afectivă. Candoarea, dragostea, pasivitatea așteptării, remușcarea, trista îndoială... capătă o concentrare de ritual, o simetrie superioară, abstractă. Dar în lumina egală a zilei, care rupe deodată tăcerea emoției, dansatoarea se identifică. Miriam a mai trăit odată într-o realitate concretă, dinamică, covîrșitoare, într-o realitate creată, provocată, ceea ce noi nu trăim decît cu gîndul, în irealitatea memoriei, privind-o.

Recitalurile, puține cîte sînt, nu pot impune conștiinței publice existența adevărată a dansatoarei și nici existența corectă a baletului modern, așa cum îl reprezintă ea. Monumentalul Comitet de Stat pentru Cultură și Artă, citadelă riguroasă, uită că ar trebui trecut la catastif, într-o corectă prețuire, baletul neacademizat. Cazul Miriam Răducanu, este mai mult decît cazul unic al acestei femei statornice propriei sale pasiuni, este cel al coregrafiei moderne românești în general, care acum este solicitată, dorită, este extraordinară, „este sublimă, dar lipsește cu desăvîrșire". Inerție funcționărească, rutină la fel de sublimă. Chiar și încercările organizate, cu anumite șanse de periodizare, cum este studio '68 de pe lîngă colectivul Teatrului de Operă și balet, au sucombat inexplicabil.

Pretutindeni în lume studiouri speciale se dedică spectacolelor de acest gen cîștigînd din ce în ce mai multă audiență. Chiar foarte aproape de noi în Iugoslavia, în Polonia, în Cehoslovacia, în Ungaria, formații de balet modern, inițiate de maeștrii străini sau de tineri, care au studiat la marile școli din Paris, Londra sau New York, au stîrnit entuziasmul publicului și chiar simpatia minților reci, scrupuloase, susceptibile la nou. Izolați de această frămîntare generală producem în continuare îndoielnice spectacole de varieté, năclăite în propria lor manieră și în vulgaritatea unor repetate scene vivante, alergînd cu încordare la rarele spectacole ale perseverentei Miriam Răducanu, sau la rarele spectacole ale studioului '68. Succesul lor este evident și totuși se pare că ar fi cu totul hazardată organizarea unui studio permanent, și a unei echipe constante de balerini familiarizați cu vocabularul tehnic al coregrafiei moderne. Logica aceasta nu are legi. Acești cîțiva fanatici sînt forțați să redescopere pe căi empirice insule deja descoperite de alții, undeva, să-și învețe alfabetul propriei lor meserii inventîndu-l, neputîndu-și salva astfel timpul și talentul. În loc să li se creeze posibilitatea de a cunoaște totul de la maeștrii consacrați ai genului, trebuie să cîștige pas cu pas tot ceea ce pentru alții a devenit cod, limbaj comun, absolut. Situația existentă a creat deja niște „sacrificați". Dar nici larga receptivitate a publicului și mai ales a celui tînăr, nici eforturile extraordinare ale unor entuziaști, nu au convins și nu au sensibilizat receptivitatea celor de a căror voință și inițiativă depinde soluționarea imediată și reală a paradoxalei existențe a baletului modern, care este și nu este, care se bucură de o largă simpatie, dar nu are nici un spațiu propriu. Miriam Răducanu este printre primii dansatori români care poate oferi spectatorilor săi imaginea unui balet modern elegant, superior, de autentică substanță artistică. De ani de zile numele ei se identifică cu acest nou gen coregrafic, stîrnește vii discuții și are, ca o vedetă neoficială, fani devotați. Un recent contact cu experiențele variate și îndrăznețe ale formațiilor de balet modern din New York i-a întărit însă convingerea că, dincolo de suflet, minte și talent, este necesară însușirea acelui cod obligatoriu, deja format aiurea, pe baza căruia să se poată ridica eșafodajul real al unui eventual studio, unde nici un fel de diletantism n-ar mai putea fi îngăduit.

Caz paradoxal spuneam, pentru că, deși Miriam este asaltată de spectatori, deși este solicitată să danseze în multiple ocazii, singură sau alături de partenerul ei, la fel de entuziast, Gheorghe Căciuleanu, oficial, arta nu-i este răsplătită, nu-i este acceptată.

O uriașă forță s-a acumulat în această delicată siluetă menită de fapt să danseze și nu să lupte cu morile de vînt. Lipsa unei săli de repetiții, refuzul constant și abil de a i se acorda sprijinul material minim, extenuarea naturală după o atît de tulbure și instabilă posibilitate de a-și afirma vocația, nu au epuizat încă voința și dragostea acestei balerine pentru propria sa artă. Îi sîntem datori toate emoțiile pe care ni le-a oferit cu atîta generozitate (altruismul ei pare azi romantic, pentru că puțini artiști mai consimt la gratuitatea efortului lor) îi sîntem datori pentru toate ceremoniile vrăjite în care a transfigurat stări sufletești atît de profund legate de spiritualitatea contemporană, intuind nucleele esențiale ale existenței noastre. Miriam trebuie să danseze, dar nu oricum, pe marmura muzeului sau în fumul gros și în zgomotul clubului studențesc, ci într-un studio special destinat dansului modern, ei și tuturor celor ce i se alătură. Va fi nevoie doar de a transforma admirația ce i se acordă, într-o înțelegere activă. Chiar bătrînele noastre teatre ar avea de cîștigat neignorînd valorile mișcării coregrafice de tip modern.

Dana DUMITRIU

FRANÇOIS COUPERIN

300 ani de la naștere

De la 1650 și pînă la Revoluția franceză, familia organiștilor-clavecinești este dominată de personalitatea familiei Couperin, dinastie celebră, ai cărei membri au îmbogățit analele muzicii franceze. Louis și nepotul său François, zis „cel mare" au impus orgii și clavecinului o ordine, un ton, o estetică ce vor marca de aci înainte orice lucrare pentru claviatură.

Louis, organist la Sainte Gervais, transmite nepotului său vreo sută de piese pentru clavecin, 66 piese pentru orgă, a căror „noutate" și „îndrăzneală armonică" nu întîrzie să-l izbească pe François, urmașul său la Saint Gervais, deja organist la capela regală, profesor de clavecin al copiilor regelui, clavecinist titular al foarte tînărului Louis XV (1717).

Nici lucrările sale pentru orgă și nici pentru voce nu sînt neglijabile, dar Couperin rămîne, înainte de orice, un maestru discret, spiritual, al artei instrumentale, fapt pentru care stau mărturie cele patru „Concerte regale", cele zece concerte „Gouts reunis" destinat să distreze pe Ludovic al XIV-lea. Cele șapte sonate apărute sub titlul „Les Nations" în 1726, cele două „Apoteoze" în trio, de Corelli și de Lully, sinteză de muzică pură și evocatoare, chiar pitorească. Lucrările sale pentru clavecin cuprind 140 piese grupate în „ordine", sau suite în care, încetul cu încetul, își face loc portretul, piesa de caracter, evocările de peisaje, de sentimente, ale căror titluri sînt greu de identificat (Les Tic, toc, choc, sau les Gris Vetus etc.).

Mereu în căutarea noului, fără să aibă curajul să le publice sub numele său, a dat publicului către 1692—1695 primele „sonate" franțuzești de tip corellian Astrée, la Puccelle, la Visionaire, la Steinkerque. Această scriere tripartită este la baza întregii sale muzici instrumentale. Couperin a fost denumit „La Bruyère-ul muzicii".

Rodica SAVOPOL

MIHAI RUSU : „Compoziție"

În pomul de iarnă

Ei, bine, da! Ce a fost de mîncat, s-a mîncat, ce a fost de băut, s-a băut, ce a fost de petrecut, s-a petrecut deacum; iar ce a fost de văzut în noaptea cea mai lungă dintr-un an și din celălalt, s-a văzut prea bine. Și, în sfîrșit, au rodit și marile pregătiri (ori marile manevre) ale televiziunii noastre. Totul a început în preajma anului 1968, prin ianuarie. De atunci și pînă la 31 decembrie 1968, orele 21,30, s-a îmbrîncit pe rupte la televiziune pentru pregătirea programului de revelion: regizorii și-au apăsat capetele de pereți (asta ca să iasă ideile din ele), operatorii au făcut mii de exerciții yoga (asta ca să iasă mișcările de aparat), cîntăreții au suflat în pumni (asta ca să aibă noroc), iar telespectatorii și-au ținut „fricile în sîn" (asta ca să se obișnuiască și să nu-i sperie prea rău programul). Cortina grea a tăcerii — care pe toate le acoperea, pe cele știute, dar și pe cele neștiute — a căzut în sus cu „La mulți ani". Și n-a fost masă întinsă în noaptea aceea care să n-aibă în cinstea ei televizorul. E adevărat că s-a înghițit mai rar și că paharele s-au vărsat din cînd în cînd alături atunci cînd „fanii televiziunii" uitau de ele cu ochii lipiți de ecran ca niște timbre. S-a întîmplat în noaptea aceea să avem în case pe Marele T.V., neîntrecutul director de circ și nemaipomenitul nostru prieten de toate zilele. Toți voiam să vedem, să auzim, să ne emoționăm și să cîntăm în gînd pînă dimineața. Așteptam surprizele exersate de tovarășul T.V. atîta timp, cele mai teribile, cele mai altfel, dans, muzică, antren, ploaie de confeti, bufet, un leu la intrare, unul înăuntru, groapa la ieșire, tombolă cu mînăstire, și altele, fiecare cu fiecare, și toate împotriva unui singur leu teleleu. Și de văzut, am văzut ce s-a nimerit, saxofoane, chitară, avioane și tromboane; scări de marmură, scărițe de incendiu, brazi de carton și zăpezi egiptene; cîntăreți mari și mici, înalți, bruni sau blonzi; cîntărețe cu mijloace și fără mijloace vocale, cu rochii lungi sau cu rochii în elipsă; balerini și balerine slăbite „cîtă frunză, cîtă iarbă"; țambale, viori cu ofuri și cu aoleu; linii paralele, linii lungi, linii groase; steluțe, chiar și stele; voci de aur și voci aurite; dansuri și contradanțuri: mulțimi, mulțumiri și mulțumesc; mai mult, am văzut niște băieți bine, sincronizați, în cojoace de operetă, cu chitare în mîini (unul din ei cu un „fluieraș de os, să sune dulios", între un deget și un ghiul) care au „cîntat Miorița" și s-au bătut un an de zile cu fulgi de zăpadă. Noroc că au fost atîtea pahare și un pom de iarnă bine împodobit, cu panglicuțe și cu globulețe, cu jucării și cu portocale agățate în ațe de acele bradului. Și mai ales fericirea lui Puiu Călinescu care a putut și el să facă atîtea cunoștințe, Brigitte și Sophia Loren fiind celebre și singure. Au mai fost și altele, desigur, „s-au făcut eforturi, tovarăși, am vrut să..., ne-am străduit să..., ne luăm angajamentul ca pentru Anul nou ce vine...". De auzit însă, noi n-am auzit nimic; și dacă tot s-au văzut atîtea pînă acum de ce să mai auzim? Numai că ne pare rău de zarva făcută de atîția ani de portarul de la televiziune, un om cumsecade și onest, care ia lecții de engleză de la leul acela cu care încep cîteva filme anglo-saxone.

Iulian NEACȘU

atelier literar

POȘTA REDACȚIEI

O. RESTITUIESCU : Întrebări, întrebări îndoieli, reticențe — prea multă contemplare și supraveghere în oglindă. Cine vă poate răspunde la atîtea și la astfel de întrebări ? (Lăsînd la o parte faptul că „cine știe multe...“). Cine să vă „povestească sfîrșitul“ ? (Există, însă, un sfîrșit ? — cine vă garantează că sfîrșitul nu e un început sau, poate, un sfîrșit provizoriu ?) Pasăre de pădure ori pasăre de ogradă ? — asta decideți înșivă. Anomalia e, firește, inevitabilă, obligatorie (exact ca în cazul scoicii bolnave !) E de văzut însă dacă — măcar în viziunea producătoarei de perle — anomalia nu e cumva dincolo, la scoicile sterpe ! Cert e că aveți talent („Cearta cu focul“, „Răstignirea“, „Cuvintele“, „Subtila ancoră“, „Amintiri despre izvoare“, — uneori drăcovenia și „metronomul“ se mai amestecă și ele și nu întotdeauna fericit). Sunetul e grav și profund, dar versul pare strunit drastic, cu încăpățînare, parcă după o rigoare preconceputâ, programatică. Șansele majore (ca și riscurile de convenție și manufactură) ale unui asemenea drum nu apar în chip concludent, de la început. Vom vedea mai încolo ce precumpănește: „anomalia“ creatoare sau paradoxul incurabil al scoicii care-și planifică și controlează atent dimensiunile, duritatea și strălucirea perlei viitoare. Poate că, însă, cu atîtea probleme și spaime și cu pretenția (nu cumva cam meschină și lașă ?) de a afla anticipat „sfîrșitul“, ați putea găsi o variantă mai clară și mai comodă a lucrurilor, să vă — de pildă — căsătoriți (ceea ce ar rezolva foarte multe probleme, neliniști și întrebări). Indiferent de varianta însă, sfîrșitul — în afară de orice îndoială — e frumos, încoronat cu flori... Dar, de la glumă la serios, așteptăm cu interes și îngrijorare prietenească viitoarele dvs. vești și manuscrise.

GEORGE DECA : Problema e pusă simplist ; în realitate, toate elementele pe care le citați (și altele încă) pot participa la definirea acestui fenomen complex care a fost **Școala Ardeleană.** Dar aceasta e o problemă de studiu (pentru care vă stă la îndemînă o vastă bibliografie) și nu o întrebare de „poșta redacției“ (fiindcă veni vorba : se zice iluminiști, nu luminiști).

A. PORTOCALA : Multe din „briliantele“ dvs. își merită numele și sîntem gata să le dăm în vileag. Ajutați-ne însă s-o facem cu toată precizia (indicîndu-ne citatul, forma eronată, forma corectă, autor, traducător, titlu original și tradus, editură, an de apariție etc.) Avînd cărțile la îndemînă, vă va fi mai ușor și ne veți cruța nouă timpul și osteneala, asigurînd totodată seriozitatea și eficiența intervenției. Vă mulțumim și așteptăm. (Aceeași imprecizie și în „lucrurile mărunte“ din ultima scrisoare. În ce privește „Modelele“, părerea dvs. e într-o grea minoritate.)

ALFA : Evocarea n-aduce nimic nou ; scrisoarea o vom publica în curînd.

V. ROTARU : 1) Vom mai publica asemenea mărturii ; 2) poetul pomenit se află la prima sa carte ; vom vedea cum evoluează ; 3) nu e o greșală de tipar, ci o... glumă !

OLIMPIA BERINDEI : E și un fel de dramatizare, dar ar putea fi numit și **montaj**, cu un termen care circulă mult și tinde să se refere la orice. Important e ca spectacolul dvs. să se bucure de succes, ceea ce vă dorim din toată inima.

TR. NICULESCU : Iar ați luat lucrurile în tragic ! Nu era vorba de nici o mustrare, ci de semnalarea unei interpretări greșite. Nici povestea cu marca poștală nu era pentru dvs., (cine vă pune să trageți cu urechea ?), nu era decît o precizare pentru cineva care ne întreba cu cît trebuie să-și timbreze scrisorile (ei da, primim și asemenea întrebări !) Scrisorile dvs. însă, îngrijite, prezentate și francate „estetic“ și spectaculos ne-au făcut întotdeauna plăcere. Le așteptăm și în viitor, mulțumindu-vă — cu reciprocitate — pentru salutări și urări.

HORIA OȘORHAN : Pentru numerele vechi, e mai simplu să treceți pe la redacție (tov. Fianu). Epigramele, unele nu lipsite de umor, și-au ales, din păcate, niște pretexte care nu mai suportă comentarii.

N. M. IOAN : Una e o problemă care ne depășește (vom îndruma sesizarea dvs. unde trebuie) ; cealaltă („Patibar“), cel puțin în cadrul în care o formulați, nu intră în preocupările revistei noastre.

OVIDIU ALEXANDRU : Ne puneți în situația delicată de a trebui să ne îndoim de propria noastră părere (favorabilă, deocamdată, poetului neașteptat — față de antecedente — care sînteți). Trebuie, însă, înainte de a vă da un răspuns ferm, să verificăm în cadrul redacției această impresie. Pînă una-alta, mai trimiteți-ne niște versuri, vechi și noi.

ATMA : Am primit cele două plicuri. Vom reveni. Potopul de scrisori de toate felurile ne silește să întîrziem uneori — mai mult decît e îngăduit — răspunsurile. (Va trebui să găsim o soluție).

ADY CARMI : Mulțumim pentru bunele impresii și prețioasele sugestii. Așteptăm și pe viitor vești și păreri, eventual colaborări.

MĂNZAT DORIN : Am și dat curs unora dintre sugestiile dvs. Vă rugăm să ne scrieți și de-acum înainte părerile dvs. despre revistă.

PETRU CIRDU : Dincolo de unele nesiguranțe de limbă (inerente pînă la un punct) se văd semne promițătoare de poezie, în „Prietenie“ „Nu-i vinovată noaptea“, „Comun“ „Cheia camerei“ și, mai ales, „Hora cuvintelor“. Sînt însă și primejdiile unui joc grafic facil, mimetic, fără consecințe (mai ales în plicul al doilea). Dar perspectivele sînt bune și vom reproduce ceva. Mai trimeteți.

O. POPESCU : Discutăm și vom discuta, firește, diversele probleme și aspecte ale poeziei contemporane (numeroase articole au și răspuns în paginile noastre, acestei preocupări). Un „serial“ pro și contra despre versul liber — cum ne sugerați — nu credem că ar mai putea prezenta interes pentru cititori, după prelungile dezbateri, pe această temă, din anii trecuți (și după excelenta sinteză „Versificația modernă“ a lui Vladimir Streinu). Mulțumim pentru păreri și vorbe bune și așteptăm vești în continuare.

EUGENIA IONESCU : Scrisoarea dvs. (care are un oarecare aer „pro-domo“) nu răspunde obiecțiilor formulate în articolul lui Mircea Ștefănescu, ci extinde discuția în alte zone (autorul, de pildă, n-a pus la îndoială — ci dimpotrivă ! — valoarea teatrului din P. Neamț și rolul său în viața culturală a orașului etc.), fără a reuși să ne convingă de calitățile spectacolului discutat și de justețea „inițiativelor“ regiei. Ne considerăm, totuși, datori să ținem la dispoziție paginile noastre pentru orice intervenție menită să pună în lumină una sau alta din realizările valoroase ale scenei din urbea dvs. (cunoscută, de altfel, opiniei publice pentru nu puținele ei merite de pînă acum).

I VREMELNICU. Em. BĂLȚIANU, T. N. VASILA, D. ARNEGA, I. CIOANCĂȘ, D. ȚIGANIUC, G. D. VERONA, VESTE, VICTOR VAL, I. GHIUR, G. MAREȘ, GAM-ZU : Am primit, vom reveni.

GH. ROSENBERGER ; OVIDIU N. COȘULEȚ : Pentru numerele vechi trimiteți contravaloarea, plus taxele poștale, fie pe adresa administrației, fie la redacție (tov. Georgeta Gheorghiu).

N. R. Răspunsurile se alcătuiesc în cadrul redacției. Corespondenții se pot adresa fie rubricii (menționînd pe plic „poșta redacției“), fie nominal, după preferință, oricăruia dintre membrii colectivului redacțional (în care caz, răspunsul va fi întocmit de către cel solicitat). Toate scrisorile vor primi răspuns, în ordinea sosirii, dar numai în cadrul acestei rubrici. Corespondenții sînt rugați să ne trimită texte îngrijite, scrise citeț, pe cît posibil dactilografiate. Manuscrisele nepublicate nu se înapoiază.

Dar sărac

Nu știi că ieri am cumpărat un nor mărunt
dintr-o dugheană de sub cer...
Nu știi că l-am legat de horn,
că noaptea asta în ogradă va ninge încet
și nevăzut,
că mîine vom avea în preajmă un petec
suplu de miraj
și vom zgîria prin flori de gheață un cerc
cu unghia cea mică
ca să privim colindătorii.
Înfiorați vom asculta cum fug pe dealuri
zurgălăii
și viscolul plesnind în crupa sălbaticilor
cai de nea.
Îți voi aduce un fular, să-l pui pe umeri,
lîngă sobă
și vom aprinde ca altă dată un brad pitic,
să așteptăm
pe Dumnezeu în „travesti“ ducînd în spate
saci cu daruri
Iar noi intrînd în cărți cu poze
vom cuceri un țărm fantastic.
Acum am sărăcit în gînduri...
Purtăm în noi grămezi de cifre
Dormim sever
Și îmbrîncim orice iluzie întîlnită
De aceea, dacă ieși pe poartă, nu spune
nimănui de nor
Mi-e teamă că vor năvăli, cotrobăind, vor
întreba
și negăsind nimic vor rîde atît de tont,
atît de trist !

S. FUMAGALI

Vitraliu sînt

Vitraliu sînt ;
pasta galbenă a luminii
azvîrle note în catedrală
la picioarele sfinților de lemn.
Floarea de lotus
și sfînta cuminecătură
înfloresc și dublează umbrele
mov și străveziu ;
atingerea tînjește
în șoapte cu ecou tremurat
pe firele de praf.
Vitraliu sînt
și dureroasă e fiecare culoare.
Sub izbitura luminii
se nasc notele
la picioarele sfinților de lemn.
Tropotul cailor
stropește cu snop de scîntei
partea mea cenușie
dinafară.

M. COLUMB

Panica...

Am uitat să stau.
Mă tem că fur, că ucid,
Mi se pare că umblu cu capul în jos
Răsturnat în vid.
Tot ce nu fac cu mîna
Mi se pare timp pierdut.
Mă cuprinde o panică
De animal bătut.

Cînd gîndesc,
Mi se pare că stau degeaba.
Cînd simt,
Mi se pare că stau degeaba.
Cînd cînt,
Mi se pare că stau degeaba.

Ca un geam
Pe care dai cu var,
Sînt gata să scot duminicile
Din calendar.

Emil BALȚIANU

Toate cîte

Toate cîte mă pierd
Și-mi acoperă fața ciudată,
Fața e-un tainic însemn
Doar de tine văzut, cîteodată,

Toate cîte mă duc —
Ne-ntreruptă solie —
Dar mi-ntunecă surd
Cerul ce are să fie,

Toate cîte mă fură
Și-mi adaugă pe-aripă
Negru și frig și tăcere
Și o străine frică,

Toate acestea, te-ndură
Și cu mînă înceată
Ia-le ! Să cred
Că n-au fost niciodată.

Bianca MIREȘ

Metamorfoză

Curg fantastice ploi de lumină
Peste tiparul trupului meu
Rămas să m-aștepte-n nisipuri pe prund.
Am venit la ceasul de nimeni știut
Să fur din ploaia de aur sărut.
Uimit de vrajă, nisipul scînteie...
Pe trupul sfios de adolescentă
Îmbrățișat în taină numai de el,
S-au aprins frumusețí de femeie.

Sana MĂLUREANU

Chipuri de ceară

Curățați-vă umbra chipurilor de ceară,
chipuri ce le purtați cu voi
în portțigarete.
Reci sînt zîmbetele și
mai reci sînt rîsetele.
Reci sînt suferințele și
mai reci sînt fericirile.
Jalnic e chipul de ceară
cojit de plictiseală.
Jalnic e chipul de ceară
crăpat de uscăciune.
Și ce lacrimi jalnice,
ce lacrimi jalnice
sînt lacrimile de ceară...

Mircea VORONA

A APĂRUT

ALMANAHUL LITERAR 1969

editat de revista ***ROMÂNIA LITERARĂ***

semnează : Victor Eftimiu, Zaharia Stancu, N. Dunăreanu, Tudor Mușatescu, Geo Bogza, Marin Preda, Eug. Jebeleanu, N. Breban, Emil Botta, Eug. Barbu, Titus Popovici, Pop Simion, Ana Blandiana, Marin Sorescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Ion Caraion, Ben Corlaciu, Dimitrie Stelaru, Geo Dumitrescu, Ion Horea, Nicolae Țic, Virgil Teodorescu, Leonid Dimov, Nicolae Crișan, etc. etc.

Pescuitorul de perle

RAȚIONAMENT

În 1931, A. D. Herz era directorul Teatrului Național din Craiova. În această calitate a apreciat că teatrele naționale, întreținute de stat, nu trebuie să plătească impozite. Dar un oarecare director din Ministerul Finanțelor gîndea altfel și i-a cerut să „intre în legalitate". Cerere la care dramaturgul a răspuns oficial :

„La adresa dvs. din..., am onoarea a vă comunica : aceste taxe ori le plătește teatrul, ceea ce nu este logic, ori le plătesc spectatorii care vin la teatru, ceea ce este nedrept ; deci, ar trebui să le plătească spectatorii care nu vin la teatru, ceea ce... este foarte mulți".

Și dramaturgului i s-a dat dreptate.

PREMATUR

La 28 iunie 1927, un ziar de dimineață a anunțat moartea lui Ion Minulescu. În redacția „Aurorei", un publicist urma să scrie necrologul. Pentru ca să afle data și locul înmormîntării a cerut la telefon casa Minulescu. La aparat i-a răspuns însuși poetul :

— Da, dragă, știu. Am citit și eu. Am fost operat și operația a reușit. Nu-i nimic : scrie articolul. O să meargă mai tîrziu.

TOT MINULESCU

După apariția romanului „Roș, galben și albastru". Ion Minulescu a fost apostrofat de un domn Chirițescu, director în Ministerul Instrucțiunii, care se simțea ofensat de portretul care i se făcea în roman :

— Ascultă, domnule ! Crezi că ți se poate permite să glumești pe socoteala războiului ? Să fii spiritual cînd e vorba de gloria și de victoria etc... ?

Minulescu i-a răspuns, aparent fîstîcit :

— O, vă rog, iertați-mă... Eu nu am avut marele dumneavoastră noroc de a fi murit la Mărășești...

TRISTAN BERNARD

Cunoscutul dramaturg și om de spirit se plimba pe bulevardele Parisului, cu Louis Verneuil, o glorie mai recentă a teatrului francez. Trecînd prin fața casei unde locuise J. K. Huysmans, Verneuil citi inscripția gravată pe firma de marmură (care confirma că acolo viețuise Huysmans), și i se adresă lui Tristan Bernard :

— După moartea mea ce crezi că se va scrie pe ușa casei în care locuiesc ?

— De închiriat !

BERNARD SHAW

Cu ocazia unei zile onomastice Bernard Shaw i-a scris unui prieten al său următoarea scrisoare :

„E de mirare că am trăit atît de mult și că n-am fost încă spînzurați. Am fi fost, desigur, dacă vitejii noștri burghezi ar fi știut ce păreri avem despre ei, dacă ar fi cunoscut intențiile noastre cu privire la viitorul burgheziei. Ne datorăm viața ignoranței lor. Din fericire, ei spînzură întotdeauna pe cei care nu trebuie. Așa că e posibil să ajungem la centenar, respectați, pe cînd alții, mai puțin revoluționari ca noi, voi pieri pe eșafod".

ARIEL

Desen de FLORIN PUCA

Parodii

de MIRCEA MICU

Vasile Băran

El și ea

Motto : „ai carte... ai parte"

El se însurase de o lună și un pic. O iubea pe Ea. Și Ea îl iubea pe El. Deci se iubeau amîndoi. Toți se iubesc la începutul începutului. Apoi, El scrise unui prieten. Scria din cînd în cînd. Și ca să facă pe teribilul, îi scrise că n-o iubește și că Ea este o proastă care nu-l înțelege și că n-au potrivire de caracter și așa mai departe...

Prietenul însă la nevoie se cunoaște. Îi răspunse că nu-i nimic, că așa-i viața și că toate trec și că pînă la urmă se potrivesc și nepotrivirile alea de caracter. Îl sfătuia să mai aștepte. El mai aștepta — și pînă atunci ascunse scrisoarea prietenului în cartea Ei de bucate. Ce-i venise să facă asta ?... Destul că Ea, vrînd să facă o mîncare de praz cu mămăliguță dădu peste scrisoare. O citi, o învățâ pe dinafară și apoi i-o restitui. Scrisoarea i-o restitui, nu cartea. Apoi, cu glas ferm, îi ceru 3000 de lei. Știți de ce îi cerea suma...

El se îngălbeni, plînse, apoi se jură. O lună se tot jură și poate că se mai jură încă.

Și de atunci, El nu mai scrie nimic !

Nicuță Tănase

Pierpătrat

(foile-ton)

Am găsit pe stradă un pierpătrat. Aha ! mi-am zis, l-o fi pierdut vreun seralist inconștient, ieșit din schimbul doi în stare de ebrietate. Ia să vedem ! Că hîr, că mîr, șmecherul încerca să mă ducă. Da' eu în d-astea-s Pitagora ! Și-apoi nici nu era un pier de ăla geometric. Era literar. Cerc literar !

Zic : „Ce faci, domle, în stradă, ziua în amiaza mare ?".

Zice : „Șe-din-ță !"

Zic : „Sanchi !"

Zice : „Parole !"

Mă uit la el, îl desfac și-i văd și pe ceilalți. Pe ceilalți membri. Cum, care membri ? N-auziți că era cerc literar ? Să tot fi fost vreo zece. Din care 5 dormeau sau se făceau, 3 citeau „Informația", unul conducea ședința și unul zicea niște poezii. M-am așezat încet, am adormit și cînd a fost gata, întreb pe șeful :

„Pe cînd... somnul viitor ?"

„Pe marți."

„Și unde ?"

Șeful făcu un semn evaziv și îi trezi și pe ceilalți, ciupindu-i de talent. Oftă. mă dădu la o parte și șuieră :

„Mucles !"

„Pardon, madame" am zis eu pe italiană și am ieșit. Pe drum am găsit în buzunar o rază, adică R.

Și m-am așezat la biroul meu și dă-i și dă-i și dă-i...

P. S.

Corespondentul nostru Ostafie Zărzărel ne scrie că cercul literar „XY" din Capitală își ține ședințele pe unde apucă.

Analiză literară

Vom saluta, în cele ce urmează,
o nouă apariție de vază,
citînd din tot volumul doar o strofă
de-o genialitate limitrofă,
o strofă întru totul grăitoare
pentru conceptul nostru de valoare :
„Într-un moment al pajurii cu plisc,
cu număr șase alveole roze
și germenul pătat în care risc
aceste — hîc — de sare-apoteoze"
Să ne-ocupăm de pajură E mitul
suprem, semnificînd neîmblînzitul
destin — cu plisc — adică dur, rapace,
dar nobil. Deci, poetul se complace
într-un moment, să **numere-alveole,**
clădind, ca în legenda lui Manole,
un univers „riscant" (vezi versul trei)
să-nfrunte, deci, Destinul — cu îdei.
Dar șase alveole roze, **ce-s,**
de nu celula vie în progres,
intervenită-n vidul ce deprimă,
cu organicitatea ei sublimă ?!
Și germenul pătat ? **E-acel nucleu**
care negat, sucombă în non-eu,
iar „riscul", el, Poetul, și-l asumă
rîvnind apoteoza lui postumă.
De sare — **da. Căci mineralul încă**
pîndește aventura lui adîncă.
Apoteoza-n visceral dispare.
Deci, ea nu poate fi decît de sare.
Critici vulgari sau critici cu bîzdîc
vor întreba ce-o fi silaba „hîc".
A tinde abisalul să-l explici
e fără îndoială un suplici
Și, totuși, endofazic, „hîc" se-nscrie
într-un delir ascuns ca o magie,
întrerupînd solemnul teoretic,
fiind, mai pe-nțeles, un fel de petic,
o pată de culoare, un reper
într-un ansamblu cast și auster.

Interpretînd acum în sens invers,
să zăbovim din nou pe primul vers,
O pajură cu plisc (de ce nu „cioc" ?)
poate că nu-i simbolică de loc,
și o sonoritate (vezi p-p)
strict onomatopeică. De ce ?
Iar pleonasmul nu-i involuntar.
Subtile insistențe-n el transpar.
Urmează șase alveole Ei,
de ce sînt „șase" și nu treizecitrei ?
Cît despre hîc, e-o lapidaritate,
o stranie esență-n trei carate.
Mergînd la analiza-n termeni puri,
vom constata raporturi și structuri
care, prin simetriile lor varii,
fac inutile alte comentarii.

În orice caz, ne pare evident
c-ar fi ridicol să numim „talent"
și-atît — o revelație de gală
de-o fascinație excepțională
și un poet pe care îl visam
de-o viață-ntreagă

Constantin ADAM

Minifabula O.R.L.

Un elefant o girafă și un măgar,
S-au prezentat tustrei la dispensar...
Metehne vechi :
—NAS — GÎT — URECHI !

Titi Gheorghiu-Vaslui

Lui Tudor Mușatescu, pentru seria de „Cuvinte încrucișate":

Privind în rubrică, maestre,
Am observat, și nu pripit,
Că, după ce se-ncrucișară,
Cuvintele... s-au înmulțit.

Cezar Ivana

Constanței Buzea autoarea volumului de versuri „Norii" :

S-au convins toți cititorii
De ce-i spune cărții „Norii" :
Că pe fiecare foaie
E multă apă de plooie.

Lui Eugen Barbu, autorul volumului de versuri „Osînda soarelui"

In iulie, pe dogoare
Cînd muncim mult pe teren,
Mult ne-ai osîndit tu, soare,
Dar și Barbu Eugen !

Vasile Huțu

EPIGRAME

Horia Zilieru : „Alcor", versuri :

De ar fi distanța s-o măsor
De la ce-ai scris la poezie,
Ar fi — să nu te miri, bădie —
Cît de la Terra la Alcor.

Negoiță Irimie : „Dor de infinit" versuri :

Uite,-acum că ți-am citit,
Negoiță Irimie,
Al tău „Dor de infinit", —
Mult mi-e dor de poezie !

Ion Dămian

Virgil Gheorghiu semnează volumul de poezii „Curent continuu" :

Autorului ingenuu
Eu atîta îi pot spune
Că ne-a dat „Curent continuu"
Dar... de joasă tensiune !

Lui Alexandru Deal, autorul volumului de proză „Nisip" :

Deunăzi îmi spunea un tip
(Și faptul mi se pare cert)
Că a avut, citind „Nisip"
Senzația unui.. deșert !.

Constantin Stroenache

P. Drumaru este autorul volumului de versuri „Ochii necesari" :

Versurile, la librari,
Au ajuns într-un sfîrșit,
Fiindcă „ochii necesari"
Editurii i-au lipsit.

Lui Fănuș Neagu autorul volumului „Cantonul părăsit" :

La volumul tipărit
M-am uitat plin de fiori :
Stă „Cantonul părăsit"
Pînă și de cititori

V. D. Popa

GENUL POLIȚIST

un text inedit al marelui regizor Serghei Eisenstein

Scenă din filmul lui Gordon Douglas, „Tony Rome"

Briaitte Bardot în „Shalako"

De ce place genul polițist ?

Pentru că e genul literar cel mai eficace... Literatura polițistă e mijlocul cel mai comunicativ, genul cel mai pur și mai cizelat dintre toate genurile literare. E genul în care mijloacele de comunicare sînt revelate la maximum.

De regulă, nivelul tematic-cognitiv al genului polițist nu e prea înalt. Cel mai adesea îi lipsește un conținut de idei. În întreaga istorie a cinematografului s-a încercat deseori să se cuprindă în tradiționala formă polițistă materiale despre clandestinitatea bolșevică. N-a ieșit nimic. S-au mai făcut încercări în anii douăzeci, apoi în deceniul următor, dar rezultatul nu a fost o înlănțuire de secvențe, ci un constructivism aproape nud, pentru că se încerca comprimarea unui conținut profund, serios, într-o formă neserioasă.

Genul polițist este forma cea mai deschisă a sloganului fundamental al societății burgheze asupra proprietății.

Întreaga istorie a genului se dezvoltă în jurul luptei pentru proprietate. În acest cadru sînt foarte interesante modificările intervenite în materialul polițist. De exemplu, la începutul secolului al XIX-lea, secol ce corespunde cu dezvoltarea burgheziei, cine ni se prezintă ca protagonist ? Aventurierul, criminalul, contele de Monte Cristo, Rocambole, sau acei eroi care sînt legați de cunoscutul protest romantic și sînt, deci, generoși. Mai tîrziu, începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cine devine protagonist ? Detectivul, protectorul averii, care „pescuiește" răufăcătorii ce îndrăznesc să atenteze împotriva proprietății. Aici se mută în cursul secolului al XIX-lea centrul de gravitate, proces care e foarte interesant.

Astfel, literatura polițistă e o literatură a proprietății — nu numai prin conținutul său — dar și prin sarcinile sale literare specifice, ea e un mijloc de maximă extorcare a banului, exprimă setea marilor tonaje.

În literatura polițistă alegerea mijloacelor de comunicare are astfel loc sub semnul francului și al dolarului. Romanul cel mai eficace va avea cel mai mare tiraj, va da cele mai mari profituri. Astfel încît tocmai sub această presiune pecuniară are loc eliminarea totală a argumentărilor logice. Acestea, fără excepție, pot fi comprimate la minimum. Este însă foarte util să le cunoști pentru a discerne schema subiectului.

În literatura polițistă există lucruri interesante cînd structura acestui gen se învește în materiale literare de altă calitate.

La care scriitor să ne gîndim ?

La Dostoievski.

Aproape orice carte de Dostoievski este un tipic roman criminal, cuprinzînd tot ceea ce doriți în acest sens.

Schema din **Crimă și pedeapsă** și **Frații Karamazov** este tipică romanelor criminale. În ceea ce privește dezvoltarea și sarcinile subiectului, autorul adoptă scheme extrem de eficace — în **Frații Karamazov** uciderea părinților —, împlinite într-un material comunicativ absolut autentic. De aceea este extraordinar de interesant să citești un asemenea material, să-i faci o analiză comparată și să vezi cum e realizat.

Dacă în cursul unei analize veți lua zeci de romane dintr-un grup, apoi zeci de romane dintr-un al doilea grup, veți găsi peste tot mecanismul mijloacelor directe de comunicare. Veți descoperi momentele cheie din care acțiunea izvorăște în deplină libertate.

Lucrul cel mai interesant este că romanul polițist e legat de materiale foarte vechi. El acționează pe baza unui complex extrem de arhaic și chiar foarte redus. Dacă confruntăm unele momente tematice între romanul polițist și mitologie, epos, putem ușor observa că se înregistrează transpunerea unei întregi serii de reprezentări a literaturii mitologice-religioase în literatura benzilor desenate.

Să luăm situația cea mai pasionantă a genului. Un om e mort și totuși nu e cu totul mort. Reînvie. Sau s-ar părea că protagonistul este mort, dar în realitate nu e mort, ci a continuat să acționeze. Este o temă pe care religia a speculat-o multe mii de ani.

E suficient să ne amintim de Rocambole, de „Clubul valetului de cupă", povestea lordului André, pe care nimeni nu-l vede, care se ascunde de ochii tuturor și posedă literalmente toate calitățile care înainte erau prerogativele lui Dumnezeu. Este omniprezent, atoate-văzător, omnipotent.

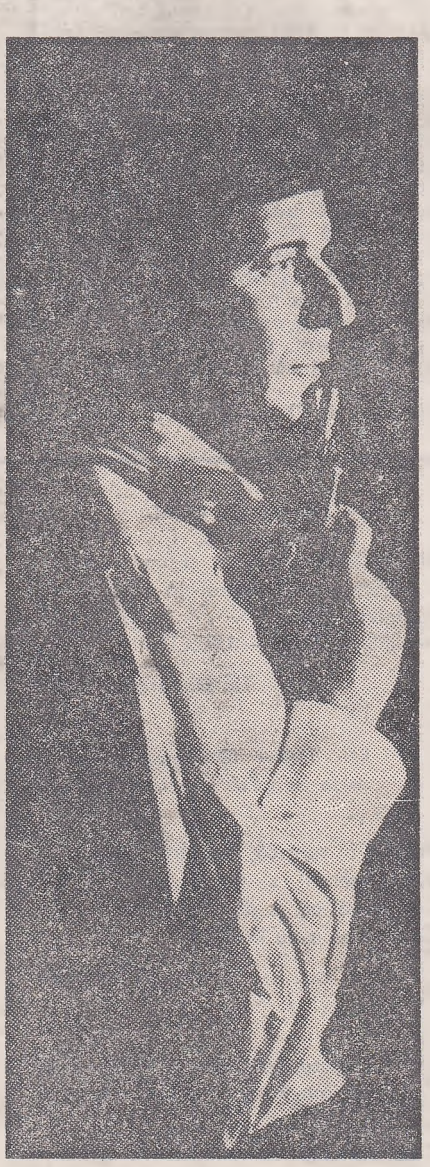
Milord André conduce, din Londra, India și Australia, are legături în toate colțurile lumii, cu alte cuvinte sîntem într-adevăr în prezența perechii acelui model de zeu atotputernic care multe secole a atras oamenii.

Amintiți-vă că e necesar să mergem în dezvoltarea subiectului, nu alunecînd — de la primul pas tot înainte pînă la sfîrșit — ci trebuie totdeauna să alegem puncte de sprijin solide, care pot fi rezolvate literar.

E necesar totdeauna să cunoști gările către care te îndrepți.

În Edgar Poe, care, cum bine se știe, e fondatorul genului polițist în literatură, se găsește o afirmație clasică în legătură cu aceasta.

Crimele din rue Morgue de Poe este una din primele povestiri polițiste. Și mai interesantă e **Scrisoarea furată.** Această nuvelă a lui Poe este insolită prin faptul că în ea a fost realizată cu multă abilitate ascunderea scrisorii. De fapt scrisoarea a fost lăsată în locul cel mai vizibil.



Frank Sinatra în „Tony Rome"

Conan Doyle apare mult mai tîrziu. Lui Edgar Poe îi aparțin primele formule clasice ale genului. Totul în acest gen literar pornește de la Poe.

Extrem de interesantă este maniera în care Poe construiește subiectul. Într-un studiu teoretic asupra modului de a scrie poezii, nuvele, etc., Poe spune că orice povestire se scrie de la sfîrșit, adică e necesar să fie perfect clară compoziția exactă, finalitatea povestirii, iar subiectul se construiește pornind în sens invers, spre începutul acțiunii. Evident există aici o anumită exagerare. Trebuie să construiești nu neapărat tocmai de la sfîrșit, ci, aș spune simultan, și de la început și de la sfîrșit, ținînd cont de situațiile intermediare. Numai atunci vom avea cu adevărat un raport just între toate părțile întregului.

Există o vorbă, cred că a lui Talleyrand, care spune că nu trebuie niciodată să exprimi primul gînd, întrucît el corespunde totdeauna realității și e totdeauna genuin. Pentru opera lui Talleyrand, maxima e adevărată. El nu trebuia niciodată să-și exprime primul gînd ; activitatea lui era de asemenea natură încît a exprima primul gînd era o virtute puțin convenabilă.

Cu totul altfel stau lucrurile pentru un artist.

Pentru un artist este totdeauna important să afirme prima impresie, primul gînd, pentru că el corespunde totdeauna mișcării lineare către ceea ce și-a propus.

Dacă ați citit romanele polițiste, de exemplu cele ale lui Sherlock Holmes, spuneți-mi, care e conflictul fundamental ? Între cine și cine ?

Între Watson și Sherlock Holmes.

Ce tează susține Watson ?

Toate indiciile acuză pe acest om. Înseamnă că el este asasinul.

Și care e poziția lui Sherlock Holmes ?

Toate indiciile acuză pe acest om, deci asasinul nu este el.

Watson și Scotland Yard-ul acționează mereu pe baza unei logici lineare.

Sherlock Holmes acționează nu în baza logicii, ci în mod dialectic.

Voi, acum, sînteți cu toții în situația unui Watson, odată ce din soluția scenei percepeți numai lucrul cel mai simplu, exterior, fără a lua în considerație circumstanțele particulare, în special percepția spectatorului. În viața de toate zilele omul trebuie să iasă pe ușă și el se comportă exact așa. Dar pe scenă, asta nu e bine. Pe scenă momentul trebuie construit în așa fel încît omul întîi să reflecteze și apoi să se decidă să iasă. Numai atunci se va vedea că el a ieșit. Pe scenă nu trebuie să construiești o mișcare citibilă după logica formală. Trebuie să o construiești pe baza dialecticii, pe baza negării negației.

(Din **Voprosî literaturî**, Moscova, 1968)
Traducere de **Dimitrie STAMATIADI**

România literară

Săptămînal de literatură și artă

editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

COLECTIV REDACȚIONAL: **Geo Dumitrescu** (redactor șef), **Nicolae Breban, Gabriel Dimisianu** și **Ion Horea** (redactori șefi adjuncți), **Teodor Balș** (secretar general de redacție), **Al. Cerna-Rădulescu** (secretar de redacție), **Ion Caraion, Valeriu Cristea, S. Damian, Marcel Mihalaș, Aurel Dragoș Munteanu, Adrian Păunescu, Gheorghe Pituț, Petru Popescu, Lucian Raicu, Constantin Țoiu**

REDACȚIA : București, B-dul Ana Ipătescu nr. 15. Telefon : 12.94.44 ; 11.39.36 ; 12.74.26. ADMINISTRAȚIA : Șoseaua Kiseleff nr. 10. Telefon : 18.33.99. ABONAMENTE : 3 luni — 26 lei ; 6 luni — 52 lei ; 1 an — 104 lei. TIPARUL : Combinatul poligrafic „CASA SCÎNTEII"